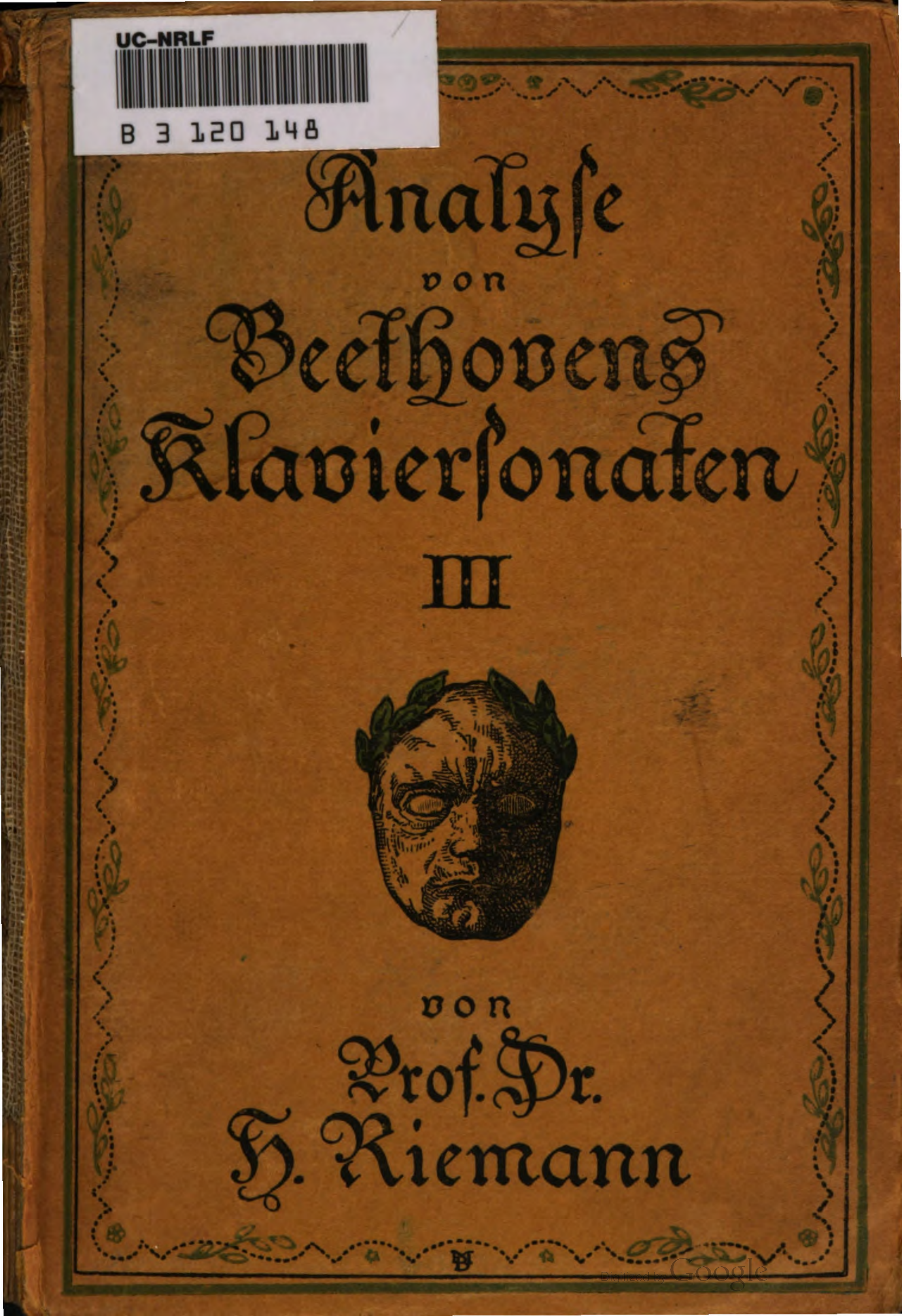


Analyse von Beethovens Klaviersonaten

III

von

Prof. Dr. H. Riemann

In Max Hesses

Illustrierten Handbüchern

ist eine Reihe von Bänden musikwissen-
n
=
t
=
=
=
n
e
=

1. Rie[...] r Musik-
instru[...] geb. M. 2,75
(brosch[...]

2. 3. R[...]. I. Teil:
Geschi[...] steme u. der
Noten[...] ufl. 2 Bde.
in 1 [...] II M. 2,80).

4. Rie[...]). 3. Aufl.
geb. [...]

5. Rie[...] Musiklehre)
6. Au[...]

6. Rie[...] Aufl. geb.
M. 2,[...]

7. Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst. 4. Aufl.
geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

8. 9. **Riemann, Kompositionslehre** (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 6,60 (brosch. je M. 2,60).

10. **Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel.** (Harmonie-übungen am Klavier) 3. Aufl. geb. M. 3,10 (brosch. M. 2,10).

11. **Riemann, Systematische Gehörsbildung.** (Handbuch des Musikdiktats) 3. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

12. **Schroeder, Prof. C., Handbuch des Violinspiels.** 3. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

13. **Schröder, C., Handbuch des Violoncellospiels.** 2. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

14. **Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens u. Taktierens** (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis) 5. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

15. **Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre.** (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 6. Aufl. geb. M. 3,60 (brosch. M. 2,60).

16. **Riemann, Handbuch der Phrasierung.** 3. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

17. **Riemann, Grundlinien der Musikästhetik.** (Wie hören wir Musik) 3. Aufl. geb. M. 2,75 (brosch. M. 1,85).

18. 19. **Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier.** Teil I und II (Handbuch der Fugenkomposition) 3. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 6,60 (brosch. je M. 2,60).

29. **Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge** (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil) 2. Aufl. geb. M. 3,60 (brosch. M. 2,10).

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten

Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen

von

Hugo Riemann
Dr. phil. et mus.,
ord. Honorar-Prof. der Musikwissenschaft und Direktor des Collegium musicum
und des sächs. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft
an der Universität Leipzig

3. Teil: Sonate XXVII—XXXVIII



1919

Max Hesses Verlag Berlin W 15

Band 53
von Max Hesses illustrierten Handbüchern

Vorwort

Trotz der Hemmungen durch die Nachwehen des Krieges ist es doch möglich geworden, die Fertigstellung des dritten Bandes noch im Sommer 1919 durchzusetzen, wofür ich in erster Linie der Druckfirma Spamer zu danken habe. Der ewige Kampf der Setzer mit den scheinbaren Kleinlichkeiten meiner analytischen Bezeichnungsweise hat dieselben nicht verdrossen gemacht, sondern ihren Eifer gespornt und zum glücklichen Gelingen geführt. Zuschriften aus dem Auslande, besonders dem neutralen, haben mit bewiesen, daß nicht nur ein gesteigerter Absatz im Inlande den schnellen Verbrauch der ersten Auflage bedingte, sondern daß auch trotz des noch nicht unterzeichneten Friedens die internationalen Beziehungen wieder aufleben. Möge mein Werkchen in diesem Sinne segensreich weiter wirken! Statt einer Festhaltung der bekannten Lenzschen drei Stilperioden für die Inhaltsbestimmung der drei Bände habe ich die einfach zahlenmäßige Verteilung der 38 Sonaten als 13 + 13 + 12 vorgezogen und hoffe damit ernsthaftem Widerspruch nicht zu begegnen. Die Klagen der Gegner meiner harmonischen und rhythmischen Bezeichnungsweise über deren Kompliziertheit werden natürlich nicht verstummen. Die Scheu vor einem Eindringen auch in ihr Detail wird vielleicht sogar eher wachsen als abnehmen. Da ist nicht zu helfen, aber meine tröstliche Überzeugung bleibt, daß die Aufnahme des neuen Buches einen starken Zuwachs an Kennern der Methode beweist. Ein in seinem Gesamthabitus so kompliziertes Prinzip braucht natürlich Zeit bis zur Überwindung aller Wider-

stände. Aber der langsame Sieg wird ein dauernder und unvergänglicher sein. Die unlösbare Verkoppelung meines harmonischen mit meinem System der Rhythmik hemmt vielleicht zunächst den Elan des ersten Ansturms, sichert aber zugleich dem zielbewußten Vorgehen Durchschlagskraft und die Überwindung aller Widerstände.

Leipzig, Sommer 1919

Hugo Riemann.

Sonate 27, C-dur, op. 53

dem Grafen Ferdinand von Waldstein gewidmet, erschienen 1805 als „grande Sonate" im Wiener Kunst- und Industrie-Kontor (angezeigt in der Wiener Zeitung 15. Mai 1805). Erinnern wir uns der Einzeichnung Graf Waldsteins in Beethovens Tagebuch bei der Abreise Beethovens nach Wien im Jahre 1792 (vgl. 1. Bd. S. 84) und bedenken wir, wie stark schon in Bonn Waldsteins Einfluß auf Beethoven gewesen ist — er soll Beethoven zur Ausbildung seiner Fähigkeit in der Improvisation angeregt haben; er schenkte ihm einen neuen Flügel; er ist der Dichter des Buches des von Beethoven komponierten „Ritterballetts" (1791 aufgeführt) und der Komponist eines C-dur-Themas, über welches Beethoven vierhändige Variationen schrieb (Gesamtausgabe Serie XV, Nr. 122). Ihm verdankte Beethoven sicher die frühe Bekanntschaft mit der Musik Mozarts und Haydns, vielleicht auch die Ermöglichung seiner Übersiedlung nach Wien und ganz gewiß die Einführung in die ersten Kreise des Wiener Hochadels, die ihm für seine fernere Existenz die Wege ebnete! Die Widmung von op. 53 ist daher das Dokument der Abtragung einer Jahrzehnte alten Dankesschuld Beethovens an seinen ersten Mäzen. Gänzlich unaufgeklärt und rätselhaft ist bis jetzt, warum der Name Waldsteins in Beethovens fernerem Leben überhaupt nicht mehr vorkommt. Man muß vermuten, daß irgendein Mißverständnis später ihre Beziehungen gestört hat (vgl. Thayer, Beethoven IV, S. 178 Anm.). Gewiß hat Beethoven mit Bedacht gerade diese Sonate gewählt, seinen Dank an Waldstein öffentlich zu bekunden. Der schon in op. 31 und op. 22 stark bemerkbare Zug ins Große, Langatmige ist hier wiederum wesentlich gesteigert. Jedermann wird ohne Widerrede zugeben, daß hier der Name „grande Sonate" am Platze ist (vgl. 2. Bd. S. 96 ff.), und zwar wegen der Riesenwellen, die das Passagenwerk in

dem ersten und im Schlußsatze schlägt. Aber dieses Passagenwerk ist nicht nur dekoratives Beiwerk, Verarbeitung thematischen Materials in Übergangspartien und Anhängen, vielmehr tritt die thematische Gestaltung selbst sogleich mit dem großen Apparate einer virtuosen Technik auf.

Die merkwürdige, weit ausholend die Haupttonart umschreibende Kadenzierung des Kopfsatzes ist bereits früher (2. Bd. S. 320 ff.) gelegentlich der Analyse von op. 31 Nr. 1 erklärt worden und zugleich darauf hingewiesen, daß auch in op. 57 der Kopfsatz ebenso gebildet ist. Um die Riesenkadenz bis zu der Fermate über G in Takt 13 in ihrer Einheitsbedeutung zu verstehen, genügt es nicht, statt des von Beethoven vorgezeichneten C-Takts, vielmehr Allabreve-Takt (₵) anzunehmen, sondern es müssen sogar die Ganzen als Zählzeiten gerechnet werden, wenigstens für den Kopfsatz und seine weiteren Verwertungen, und auch für einige andere Partien, in welchen die Harmonie ähnlich in weiten Abständen fortschreitet. Anderenfalls erhält man Periodenbildungen, deren Begrenzungen harmonisch nicht überzeugend sind und vom Ohr verleugnet werden, vor allem gleich zuerst einen Satz, dessen erste Hälfte in G-dur und die zweite Hälfte in F-dur kadenziert. Meine Zählweise bringt dagegen die beiden viertaktigen Glieder im Vordersatze unter, und der Nachsatz erreicht den Halbschluß auf der Dominante g^+:

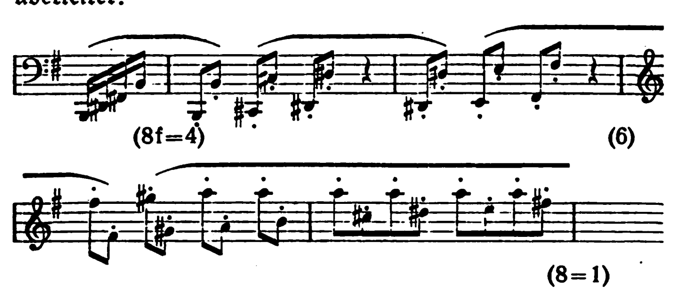
(𝅗|𝅗): T .. $Đ^+$ | D .. | (S .. D^7) | S .. | D^7 .. | .. $^{6>}_{4}$ | +
(2) (4) (6) (8)

Man beachte das es im 12. Takt; der kleine Quartsextakkord vermehrt das Gewicht des Halbschlusses auf G, markiert sozusagen auch noch eine Extrakadenz zum G-dur-Akkord, etwa so, als stünde da: | $\hat{D}^7$ T | (^{0}S D^7) | D. Dem
(6) (8)

entspricht auch, daß trotz des kleinen Quartsextakkords nicht ein Fortgang in C-Moll erwartet wird, sondern die Wirkung nur eine ähnliche ist als wenn vor der Dominante G^+ deren $Đ^{9>}$ (fis a c es) aufgetreten wäre. Die II. Periode

bringt die Evolution zur Tonart des zweiten Themas, indem sie die drei ersten Takte des Kopfsatzes mit Brechung der Achtelterzen in Sechzehntel aufnimmt, aber statt wieder in der großen Untersekunde, vielmehr in der Obersekunde fortfährt, d. h. zur Parallele A-Moll kadenziert: $({}^{0}S\,..\,D^{7})\,Tp$.
(4)

Der Nachsatz ist mit (4 = 6) mit dem Vordersatze zusammengeschoben und deutet in der bekannten Weise Tp zu ^{0}S um, ist aber noch weiter verkürzt durch eine Triolenbildung (3) für 6—8. Daß mit dem h^{+} der entscheidende Halbschluß erreicht ist, d. h. die offene Tür für das zweite Thema, sagen uns unzweideutig die gehäuften Bestätigungen desselben, wie wir sie aus anderen Analysen kennen; es sind zwei zweitaktige (7 a—8 a, 7 b—8 b) und vier eintaktige (8 c, 8 d, 8 e, 8 f). Das zweite Thema tritt dann aber nicht nach Abbrechen auf h^{+} ein, sondern erhält erst noch eine weitere vorsichtige Vorbereitung durch den viertaktigen Staccato-Achtelgang, der als eine Art Generalauftakt zögernd mit der Harmonie h^{7} (D^{7}) von 8 f = 4 bis 8 (= 1) überleitet:



Die Wahl der Tonart der Oberterz (E-dur) für das zweite Thema ist uns kein Novum mehr; auch sie fanden wir bereits in op. 31 I (G-dur—H-dur) und haben (2. Bd. S. 320 f.) die nötigen Hinweise für die Erklärung gegeben. Ebenso wie im ersten Satze von op. 31 I lenkt auch hier Beethoven in den Epilogen wieder zur Dominant-Parallele (E-Moll), so in der einfachsten Weise die Terztonart als Variante der Dominant-Parallele erklärend und den Rückweg zur Haupt-

Band 53
von Max Hesses illustrierten Handbüchern

Vorwort

Trotz der Hemmungen durch die Nachwehen des Krieges ist es doch möglich geworden, die Fertigstellung des dritten Bandes noch im Sommer 1919 durchzusetzen, wofür ich in erster Linie der Druckfirma Spamer zu danken habe. Der ewige Kampf der Setzer mit den scheinbaren Kleinlichkeiten meiner analytischen Bezeichnungsweise hat dieselben nicht verdrossen gemacht, sondern ihren Eifer gespornt und zum glücklichen Gelingen geführt. Zuschriften aus dem Auslande, besonders dem neutralen, haben mit bewiesen, daß nicht nur ein gesteigerter Absatz im Inlande den schnellen Verbrauch der ersten Auflage bedingte, sondern daß auch trotz des noch nicht unterzeichneten Friedens die internationalen Beziehungen wieder aufleben. Möge mein Werkchen in diesem Sinne segensreich weiter wirken! Statt einer Festhaltung der bekannten Lenzschen drei Stilperioden für die Inhaltsbestimmung der drei Bände habe ich die einfach zahlenmäßige Verteilung der 38 Sonaten als 13 + 13 + 12 vorgezogen und hoffe damit ernsthaftem Widerspruch nicht zu begegnen. Die Klagen der Gegner meiner harmonischen und rhythmischen Bezeichnungsweise über deren Kompliziertheit werden natürlich nicht verstummen. Die Scheu vor einem Eindringen auch in ihr Detail wird vielleicht sogar eher wachsen als abnehmen. Da ist nicht zu helfen, aber meine tröstliche Überzeugung bleibt, daß die Aufnahme des neuen Buches einen starken Zuwachs an Kennern der Methode beweist. Ein in seinem Gesamthabitus so kompliziertes Prinzip braucht natürlich Zeit bis zur Überwindung aller Wider-

stände. Aber der langsame Sieg wird ein dauernder und unvergänglicher sein. Die unlösbare Verkoppelung meines harmonischen mit meinem System der Rhythmik hemmt vielleicht zunächst den Elan des ersten Ansturms, sichert aber zugleich dem zielbewußten Vorgehen Durchschlagskraft und die Überwindung aller Widerstände.

Leipzig, Sommer 1919

Hugo Riemann.

Sonate 27, C-dur, op. 53

dem Grafen Ferdinand von Waldstein gewidmet, erschienen 1805 als „grande Sonate“ im Wiener Kunst- und Industrie-Kontor (angezeigt in der Wiener Zeitung 15. Mai 1805). Erinnern wir uns der Einzeichnung Graf Waldsteins in Beethovens Tagebuch bei der Abreise Beethovens nach Wien im Jahre 1792 (vgl. 1. Bd. S. 84) und bedenken wir, wie stark schon in Bonn Waldsteins Einfluß auf Beethoven gewesen ist — er soll Beethoven zur Ausbildung seiner Fähigkeit in der Improvisation angeregt haben; er schenkte ihm einen neuen Flügel; er ist der Dichter des Buches des von Beethoven komponierten „Ritterballetts“ (1791 aufgeführt) und der Komponist eines C-dur-Themas, über welches Beethoven vierhändige Variationen schrieb (Gesamtausgabe Serie XV, Nr. 122). Ihm verdankte Beethoven sicher die frühe Bekanntschaft mit der Musik Mozarts und Haydns, vielleicht auch die Ermöglichung seiner Übersiedlung nach Wien und ganz gewiß die Einführung in die ersten Kreise des Wiener Hochadels, die ihm für seine fernere Existenz die Wege ebnete! Die Widmung von op. 53 ist daher das Dokument der Abtragung einer Jahrzehnte alten Dankesschuld Beethovens an seinen ersten Mäzen. Gänzlich unaufgeklärt und rätselhaft ist bis jetzt, warum der Name Waldsteins in Beethovens fernerem Leben überhaupt nicht mehr vorkommt. Man muß vermuten, daß irgendein Mißverständnis später ihre Beziehungen gestört hat (vgl. Thayer, Beethoven IV, S. 178 Anm.). Gewiß hat Beethoven mit Bedacht gerade diese Sonate gewählt, seinen Dank an Waldstein öffentlich zu bekunden. Der schon in op. 31 und op. 22 stark bemerkbare Zug ins Große, Langatmige ist hier wiederum wesentlich gesteigert. Jedermann wird ohne Widerrede zugeben, daß hier der Name „grande Sonate“ am Platze ist (vgl. 2. Bd. S. 96 ff.), und zwar wegen der Riesenwellen, die das Passagenwerk in

dem ersten und im Schlußsatze schlägt. Aber dieses Passagenwerk ist nicht nur dekoratives Beiwerk, Verarbeitung thematischen Materials in Übergangspartien und Anhängen, vielmehr tritt die thematische Gestaltung selbst sogleich mit dem großen Apparate einer virtuosen Technik auf.

Die merkwürdige, weit ausholend die Haupttonart umschreibende Kadenzierung des Kopfsatzes ist bereits früher (2. Bd. S. 320 ff.) gelegentlich der Analyse von op. 31 Nr. 1 erklärt worden und zugleich darauf hingewiesen, daß auch in op. 57 der Kopfsatz ebenso gebildet ist. Um die Riesenkadenz bis zu der Fermate über G in Takt 13 in ihrer Einheitsbedeutung zu verstehen, genügt es nicht, statt des von Beethoven vorgezeichneten C-Takts, vielmehr Allabreve-Takt (₵) anzunehmen, sondern es müssen sogar die Ganzen als Zählzeiten gerechnet werden, wenigstens für den Kopfsatz und seine weiteren Verwertungen, und auch für einige andere Partien, in welchen die Harmonie ähnlich in weiten Abständen fortschreitet. Anderenfalls erhält man Periodenbildungen, deren Begrenzungen harmonisch nicht überzeugend sind und vom Ohr verleugnet werden, vor allem gleich zuerst einen Satz, dessen erste Hälfte in G-dur und die zweite Hälfte in F-dur kadenziert. Meine Zählweise bringt dagegen die beiden viertaktigen Glieder im Vordersatze unter, und der Nachsatz erreicht den Halbschluß auf der Dominante g^+:

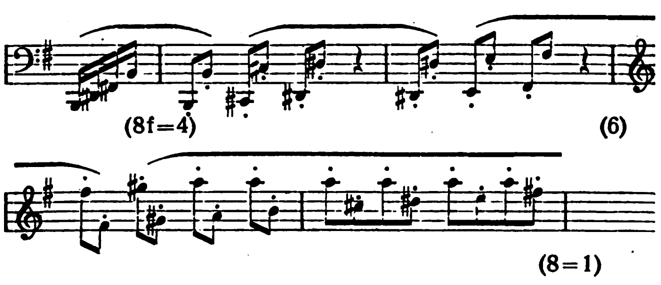
(𝅗𝅥 | 𝅗𝅥): T .. $\mathrm{D\!\!\!D}^{+}$ | D .. | (S .. D^7) | S .. | D^7 .. | .. $\overset{6>}{4}$ | $\overset{+}{\ldots}$
(2) (4) (6) (8)

Man beachte das es im 12. Takt; der kleine Quartsextakkord vermehrt das Gewicht des Halbschlusses auf G, markiert sozusagen auch noch eine Extrakadenz zum G-dur-Akkord, etwa so, als stünde da: | $\hat{D}^7$ T | (^{0}S D^7) | D. Dem
(6) (8)

entspricht auch, daß trotz des kleinen Quartsextakkords nicht ein Fortgang in C-Moll erwartet wird, sondern die Wirkung nur eine ähnliche ist als wenn vor der Dominante G^+ deren $\not{D}^{9>}$ (fis a c es) aufgetreten wäre. Die II. Periode

bringt die Evolution zur Tonart des zweiten Themas, indem sie die drei ersten Takte des Kopfsatzes mit Brechung der Achtelterzen in Sechzehntel aufnimmt, aber statt wieder in der großen Untersekunde, vielmehr in der Obersekunde fortfährt, d. h. zur Parallele A-Moll kadenziert: (^{0}S .. D^7) Tp.
(4)

Der Nachsatz ist mit (4 = 6) mit dem Vordersatze zusammengeschoben und deutet in der bekannten Weise Tp zu ^{0}S um, ist aber noch weiter verkürzt durch eine Triolenbildung (3) für 6—8. Daß mit dem h$^+$ der entscheidende Halbschluß erreicht ist, d. h. die offene Tür für das zweite Thema, sagen uns unzweideutig die gehäuften Bestätigungen desselben, wie wir sie aus anderen Analysen kennen; es sind zwei zweitaktige (7 a—8 a, 7 b—8 b) und vier eintaktige (8 c, 8 d, 8 e, 8 f). Das zweite Thema tritt dann aber nicht nach Abbrechen auf h$^+$ ein, sondern erhält erst noch eine weitere vorsichtige Vorbereitung durch den viertaktigen Staccato-Achtelgang, der als eine Art Generalauftakt zögernd mit der Harmonie h^7 (D^7) von 8 f = 4 bis 8 (= 1) überleitet:



Die Wahl der Tonart der Oberterz (E-dur) für das zweite Thema ist uns kein Novum mehr; auch sie fanden wir bereits in op. 31 I (G-dur—H-dur) und haben (2. Bd. S. 320 f.) die nötigen Hinweise für die Erklärung gegeben. Ebenso wie im ersten Satze von op. 31 I lenkt auch hier Beethoven in den Epilogen wieder zur Dominant-Parallele (E-Moll), so in der einfachsten Weise die Terztonart als Variante der Dominant-Parallele erklärend und den Rückweg zur Haupt-

1*

tonart anbahnend. Die 24 Perioden des Satzes verteilen sich auf die drei Teile so, daß I—VI die Exposition (Themenaufstellung, 1. Teil), VII—XIII die Durchführung, XIV—XX den 3. Teil und XXI—XXIV eine Koda bilden. Der Verlauf der Perioden ist:

A. I.—VI. (Exposition): I. (𝅝|𝅝): 1—8 (Halbschluß auf $\overset{\frown}{g}^{+}$); II. (𝅝|𝅝): 1—4 (= 6), Takttriole für 6—8, Halbschluß auf h^{+}, (𝅗𝅥|𝅗𝅥) 7 a—8 a, 7 b—8 b, 8 c, 8 d, 8 e, 8 f (= 4), 5—8 (=1); III. (zweites Thema): 1—8, IV.: 1—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 7 c—8 c, 8 d, 8 e, 8 f, 8 g. V. (𝅝|𝅝): 1—8, VI. (𝅗𝅥|𝅗𝅥, Epiloge): 1—8, 7 a—8 a, 7 b bis 8 b (= 2).

B. (VII.—XIII., Durchführung):

VII. (𝅝|𝅝): 2—8.

VIII. (𝅗𝅥|𝅗𝅥): 1—8 (= 𝅗𝅥|| (1)).

IX.: 1—6, für 6—8 ein Takt $\frac{3}{2}$ (Dehnungstriole).

X.: 1—8.

XI.: 1—8.

XII.: 1—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 7 c—8 c, 7 d—8 d, 7 e—8 e.

XIII.: 1—6, 6 a, 6 b—8.

C. (XIV.—XX., 3. Teil):

XIV. (= I., 𝅝|𝅝): 1—8 (= 3).

XV.: 3—6, mit Takttriole für 6—8 (= 1).

XVI. (= II., 𝅝|𝅝): 1—4, (𝅗𝅥|𝅗𝅥) 5—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 8 c, 8 d, 8 e, 8 f (= 4), 5—8 (= 1).

XVII (= III., 2. Thema in A-dur): 1—8.

XVIII.: 1—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 7 c—8 c, 8 d, 8 e, 8 f (= 2).

XIX. (𝅝|𝅝): 2—8.

XX. (Epiloge, 𝅗𝅥|𝅗𝅥): 1—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 7 c—8 c (= 2).

D. XXI.—XXIV.: Koda):

XXI.: 2—8, 6 a, 6 b—8 a, 7 b—8 b (= 2).

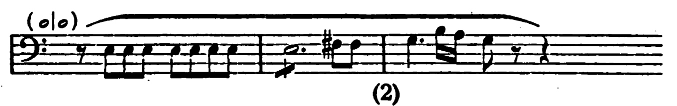
XXII.: 2—8.

XXIII.: 1—4 (= 5), 5—6, Takttriole zu 6 a, Takttriole zu 6 b (𝅗𝅥|𝅗𝅥), 7 (𝅗𝅥|𝅗𝅥), 7 a, 8 (= 1).

XXIV. (𝅗|𝅗): 1—7, 6 a—7 a, 6 b—8 (= 2).
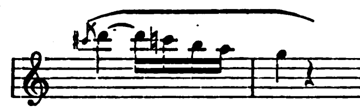
XXV.: 2—8, 8 a. Dazu noch ein paar Bemerkungen: Die wechselweise bedeutsam hervortretenden Hauptmotive sind:

a) das des Kopfthemas:
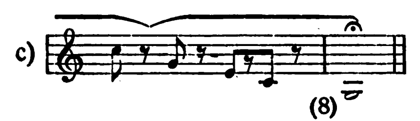


(auch in Sechzehntel-Brechungen);

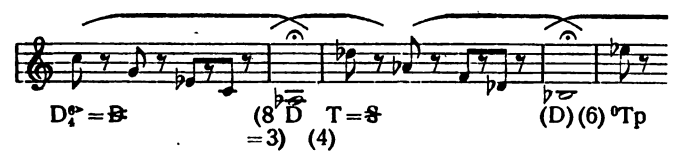
b) das Anschlußmotiv desselben,



aus dem sich bereits I., 6ff. ein Sechzehntelgang entwickelt, der in das auffällige 3. Motiv mündet:



Dieses wird im dritten Teil (Periode XV) durch Nachahmung fortgesponnen und gewinnt durch Verwandlung des Quartschrittes am Ende in einen Terzschritt harmonisch und metrisch anderen Sinn:



Sehr richtig verlangt Reinecke (a. a. O. S. 64), daß die substituierte Note (as statt g, b statt as) etwas zögernd (verspätet) gebracht werde und mit auffälligem Kontrast-Piano.

tonart anbahnend. Die 24 Perioden des Satzes verteilen sich auf die drei Teile so, daß I—VI die Exposition (Themenaufstellung, 1. Teil), VII—XIII die Durchführung, XIV—XX den 3. Teil und XXI—XXIV eine Koda bilden. Der Verlauf der Perioden ist:

A. I.—VI. (Exposition): I. (𝅗|𝅗): 1—8 (Halbschluß auf $\overset{\frown}{g^+}$); II. (𝅗|𝅗): 1—4 (= 6), Takttriole für 6—8, Halbschluß auf h⁺, (𝅗𝅥|𝅗𝅥) 7 a—8 a, 7 b—8 b, 8 c, 8 d, 8 e, 8 f (= 4), 5—8 (=1); III. (zweites Thema): 1—8, IV.: 1—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 7 c—8 c, 8 d, 8 e, 8 f, 8 g. V. (𝅗|𝅗): 1—8, VI. (𝅗𝅥|𝅗𝅥, Epiloge): 1—8, 7 a—8 a, 7 b bis 8 b (= 2).

B. (VII.—XIII., Durchführung):
VII. (𝅗|𝅗): 2—8.
VIII. (𝅗𝅥|𝅗𝅥): 1—8 (= 𝅗𝅥|| (1)).
IX.: 1—6, für 6—8 ein Takt $\frac{3}{2}$ (Dehnungstriole).
X.: 1—8.
XI.: 1—8.
XII.: 1—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 7 c—8 c, 7 d—8 d, 7 e—8 e.
XIII.: 1—6, 6 a, 6 b—8.

C. (XIV.—XX., 3. Teil):
XIV. (= I., 𝅗|𝅗): 1—8 (= 3).
XV.: 3—6, mit Takttriole für 6—8 (= 1).
XVI. (= II., 𝅗|𝅗): 1—4, (𝅗𝅥|𝅗𝅥) 5—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 8 c, 8 d, 8 e, 8 f (= 4), 5—8 (= 1).
XVII (= III., 2. Thema in A-dur): 1—8.
XVIII.: 1—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 7 c—8 c, 8 d, 8 e, 8 f (= 2).
XIX. (𝅗|𝅗): 2—8.
XX. (Epiloge, 𝅗𝅥|𝅗𝅥): 1—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 7 c—8 c (= 2).

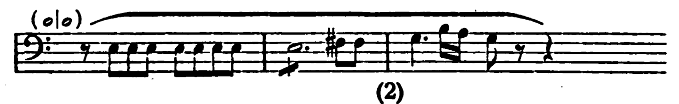
D. XXI.—XXIV.: Koda):
XXI.: 2—8, 6 a, 6 b—8 a, 7 b—8 b (= 2).
XXII.: 2—8.

XXIII.: 1—4 (= 5), 5—6, Takttriole zu 6 a, Takttriole zu 6 b (𝅗𝅥 | 𝅘𝅥𝅮), 7 (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥), 7 a, 8 (= 1).

XXIV. (𝅗 | 𝅗): 1—7, 6 a—7 a, 6 b—8 (= 2).
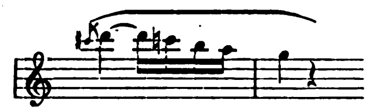
XXV.: 2—8, 8 a. Dazu noch ein paar Bemerkungen: Die wechselweise bedeutsam hervortretenden Hauptmotive sind:

a) das des Kopfthemas:
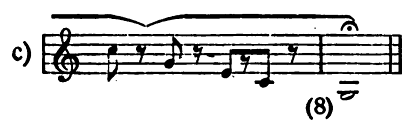


(auch in Sechzehntel-Brechungen);

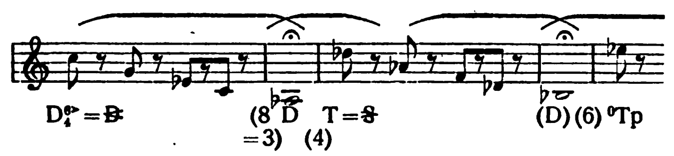
b) das Anschlußmotiv desselben,



aus dem sich bereits I., 6ff. ein Sechzehntelgang entwickelt, der in das auffällige 3. Motiv mündet:

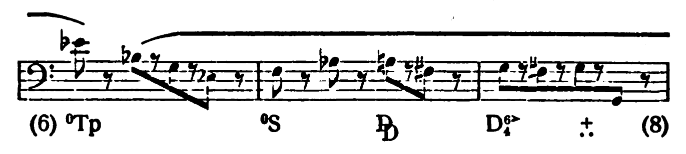


Dieses wird im dritten Teil (Periode XV) durch Nachahmung fortgesponnen und gewinnt durch Verwandlung des Quartschrittes am Ende in einen Terzschritt harmonisch und metrisch anderen Sinn:



Sehr richtig verlangt Reinecke (a. a. O. S. 64), daß die substituierte Note (as statt g, b statt as) etwas zögernd (verspätet) gebracht werde und mit auffälligem Kontrast-Piano,

Also nach Art der von den Klavezinisten um 1700 mit dem Zeichen 𝆑 geforderten „suspension“; denn der Ton mit Fermate ist statt Prim der Dominante des vorausgehenden Akkords vielmehr Prim der Dominante des folgenden, was dem Hörer durch das Zögern plausibel gemacht wird. Nach der zweiten Fermate (XV., 6) kommt dazu noch als weitere Komplikation eine Takttriole für 6—8:



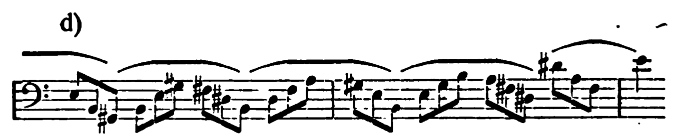
Das zweite Thema hat im 2., 4. und 6. Takt weibliche Endungen, wie die Bezifferung ausweist:

T D^7 Tp | $(\hat{D}^7)$ S | D T S^6 | $\hat{D}^6_4$ ∴ | T D^7 Tp | $(\hat{D}^7)$ S |
(2)← (4) (6) ←

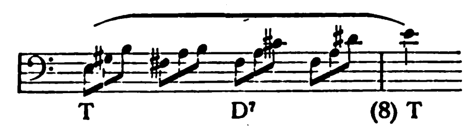
D^6_4 ∴ | T.
(8)

Takt 2 und 6 erscheint nach der Tp statt der S erst noch die D^7 der Tp (mit rückwärts weisendem Pfeile!), so daß die S zum ₮ der Paralleltonart wird und sich somit zwei Trugschlüsse direkt folgen (D^7—Tp und D^7—₮). Weitere wichtige Motive bringen die Anhänge des zweiten Themas. Zunächst das in Achteltriolen wogende:

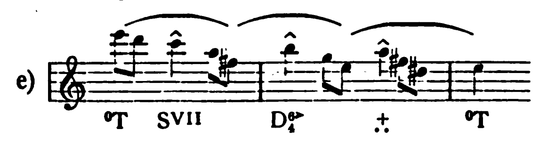
d)



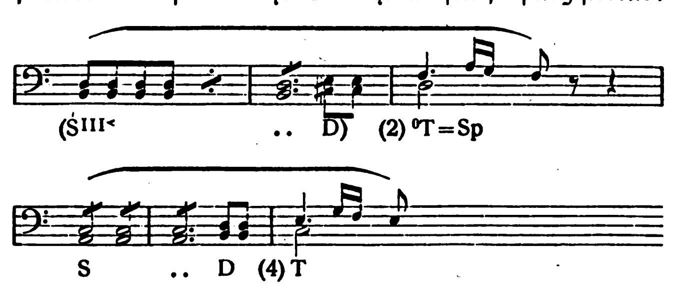
Doch hat die Achteltriolen auch bereits die Schlußgruppe von Periode IV gebracht:



Das Motiv d) steigert sich bei 8f ff. weiter zur Sechzehntel-bewegung und mündet schließlich aus in Akkordtremolo über Schlußtriller auf dis. Die künstliche Hinausschiebung des Schlusses in Periode V—VI durch immer neue Anschlüsse ist wohl des näheren Studiums wert; sie ist eins der Modelle für Wagners derartige Bildungen in den Meistersingern. Das Motiv der eigentlichen Epiloge (Periode VI) ist wohl mit weiblichen Endungen gedacht:

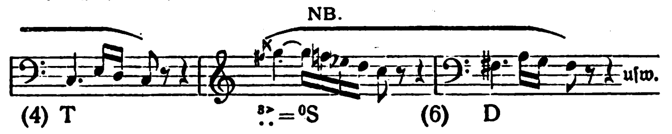


Da dasselbe eine vollständige zweiseitige Kadenz bildet, so eignet es sich zur Herbeiführung von Modulationen durch transponierte Wiederholungen (E-Moll, G-dur, F-dur). Das Kopfmotiv behält ebenfalls durchweg seine kadenzierte Haltung (S—D—T). Nicht unbeachtet bleibe die Verwendung, die es gegen Ende des Satzes (Periode XXII) findet, wo es unter den synkopiert in Vierteln herabsteigenden Oktaven der rechten Hand in D-Moll und C-dur kadenziert, sozusagen als strikte Negation der Sekundsteigerung von Periode II auf das nahe Ende hinweisend, epilogisierend:

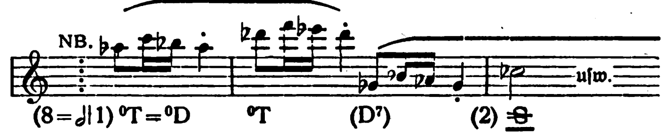


Das Motiv b), ursprünglich durchaus nur Anschlußmotiv (I., 3), wird im Nachsatze von Periode VII und weiterhin aktiv fortbildend und nimmt Auftaktbedeutung an, d. h. wird proposta, was unzweideutig VII. 3 die Chromatik

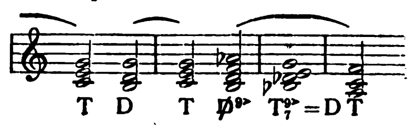
fordert; denn nach dem Schlusse auf C⁺ kann °g nicht Anhang sein, sondern schiebt weiter:
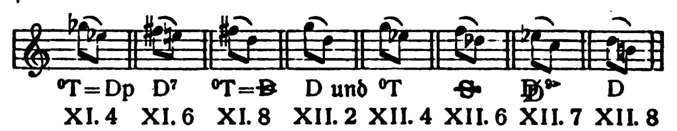


Bei der Zusammenschiebung von Periode VIII und IX (8 = 𝅗𝅥 ‖ (1)) erfährt aber das Schlußmotiv | ♫♬ ♪ 𝄾 𝄽 dasselbe Schicksal, nämlich die Umdeutung von Schwer zu Leicht:



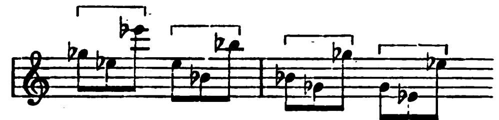
Die ganze folgende Stelle bis zu dem C-dur-Schluß auf IX. 8 sei wegen der zwanglosen Modulation von Ces-dur bis C-dur der Betrachtung empfohlen. Sie bringt auch am Ende eine Dehnungstriole für 6 a—8, in meiner Skizze der Analyse einen Takt $\frac{3}{2}$. Periode X—XI haben wir abermals eine so breite Harmonieentfaltung, daß wieder am besten die Ganzen als Zählzeiten verstanden werden, damit das Periodenschema für die Übersehbarkeit der modulatorischen Geschehnisse Dienste leisten könne. Das Triolenmotiv der Anhänge des zweiten Themas (d) wird zu viertaktigen Halbsätzen ausgesponnen, die von C-dur ausgehend nacheinander zu F-dur, B-dur, Es-Moll, h-Moll Schlüsse machen, und zwar mit der Kadenzbildung: T D⁷ | T D⁹ᐳ | T⁹ᐳ₇ = D⁹ᐳ | T, wobei also die jedesmalige (2) NB. Tonika zunächst wieder mit ihrer Dominante umschrieben wird, aber im 3. Takt selbst Septime und kleine None annimmt und damit zur Dominante der Subdominante wird:
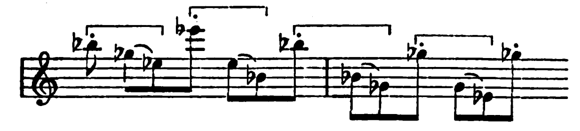


sodaß also im Quintenzirkel abwärts fortgeschritten wird und jedesmal zwei verminderte Septimenakkorde nacheinander auftreten. Die Motivbildung im kleinen kapriziert sich dabei immer bestimmter auf weibliche Endungen im Akkord. Anfänglich sind aber die Schlüsse der Zweitaktgruppen und Halbsätze noch männliche; erst mit der Erreichung des Es-Moll bei XI. 4 wird es unerläßlich, auch sie weiblich zu verstehen, da sie aufeinander Bezug nehmen und die melodische Linie im großen in ihnen ihren Halt findet:



Auch klaviertechnisch ist es wichtig, die weiblichen Endungen nicht zu übersehen, da ebenfalls von der Erreichung des Es-Moll (XI. 4) die Figur nur sicher und beherrscht herauszubringen ist, wenn man nicht die Oktavgriffe als Einheiten sieht:



sondern vielmehr die unbetonten Motive:



Daß die hohe Note, welche das neue Motiv beginnt, dabei stets Oktavabstand von der vorhergehenden und folgenden hat, ist freilich auch wichtig und wird dem Spieler nicht verborgen bleiben. Den eigentlichen Faden bildet aber das Herabgehen der Endungen mit den Fingern 2, 1:



und die Oktavtöne werden von ihnen aus aus der Lage herausgeworfen, müssen aber zugleich, keck abgestoßen, den Abschwung zu der neuen Endung bringen. Natürlich gelten aber für XII, 7a—8a und 7b—8b diese Bemerkungen nicht, sondern ist da nur reines Legatissimospiel am Platze:



Während in Periode XI—XII entschieden eine beruhigende Tendenz und Abwärtsrichtung der Motivbildung herrscht, regt sich gegen Ende von XII und in Periode XIII auffällig eine gegenteilige Richtung — unwillkürlich gedenkt man an das Strahlenspiel vor Aufgang der Sonne:
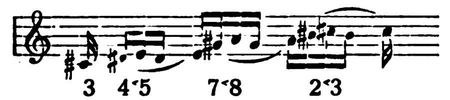


und besonders:

XIII.

usw. bis hinauf zu dem hohen f^3. Man braucht nicht zum Programmusiker zu werden, um dann (XIV. 1) bei der Wiederkehr des Kopfthemas den Sonnenball sich über den Horizont heben zu sehen. Daß die aufwärts gerichteten Schleifermotive Umkehrungen der Endungen in Takt 2 des Kopfthemas sind, kann wohl nicht verkannt werden. Auch auf die Vorbildung des eben besprochenen Legatissimomotivs (XII, 7 aff.) in IV, 8 möchte ich noch aufmerksam machen:

Wer erst einmal die Sekundanschlüsse der Endterzen der vier Zweitaktgruppen von Periode XII erkannt hat (siehe
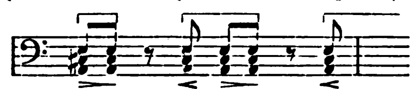
oben), der wird auch das Motiv e (Epiloge) nicht mehr für wild gewachsen halten. Eine vereinzelt auftauchende motivische Bildung ist V, 3—4 (bzw. transponiert XIX, 3—4), das mit Wechselnoten verzierte Aufsteigen im Akkord. Dasselbe muß abbetont gelesen werden und erscheint dann ganz schlicht und leichtverständlich.
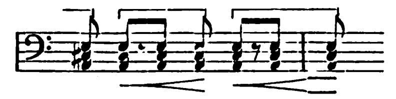


Es inbetont zu lesen, würde die Auffassung ganz unnötig erschweren:
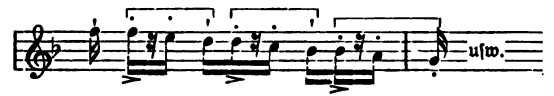


Die akkordische Begleitung der linken Hand bietet dabei ein interessantes Phrasierungsproblem durch die Innenpausen. Ganz falsch wäre natürlich, die Motive zu lesen als



was ja auch der oben gegebenen Deutung der Motive der Oberstimmen widerspräche. Die allein richtige Lesung:
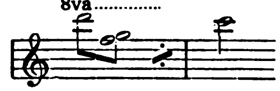


(abbetont), ist aber für viele Spieler von kaum zu bewältigender Schwierigkeit. Wer die ganz analoge Bildung in der rechten Hand in der B-dur-Stelle des Andante favori begriffen und bewältigt hat:

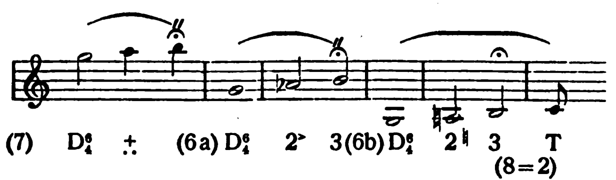


wird aber diese Akkordgriffe der linken Hand schließlich auch bezwingen und sich reich belohnt sehen durch den

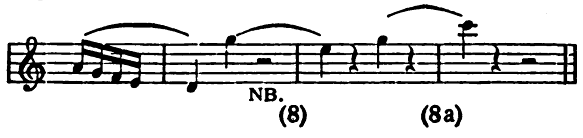
faszinierenden Effekt, den die richtige Deutung macht. Periode XIX, Takt 8 verrät wieder einmal eine leichte Umgestaltung durch die Höhengrenze von Beethovens Klavier, die aber jetzt nicht mehr f^3, sondern a^3 ist. Wer das Modell, nämlich VI, 8, streng nachbilden will, wie es auf dem heutigen Klaviere möglich ist, mag statt dessen bis d^4 hinaufgehen:



Kommt aber damit zu einem Schlusse auf c^4, von dem er sofort in die Oktave heruntergehen muß, um nicht zu weiteren Änderungen gezwungen zu sein. Viel Gewinn bringt die Änderung nicht. Mir ist in allen solchen Fällen lieb und wert, was dem Meister die Beschränkung aufgezwungen hat. Periode XXIV bringt am Ende zweimal das bei Beethoven seltene, aber bei Mozart noch häufige Abbrechen vor dem 8. Takte, das meine Phrasierungsausgaben mit dem Zeichen —〃 markieren:

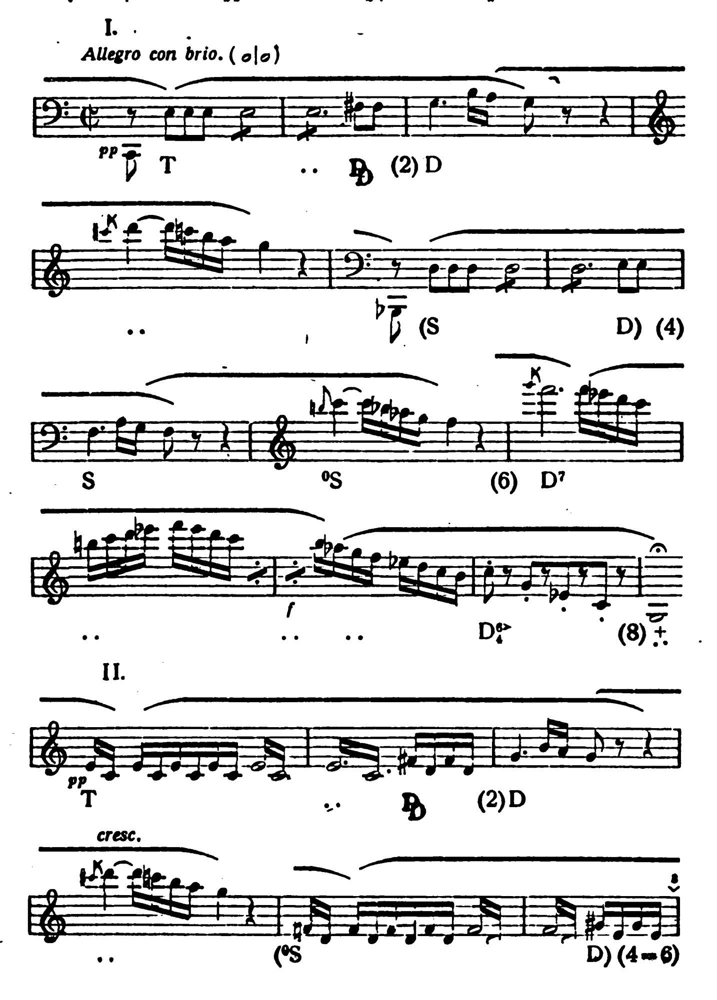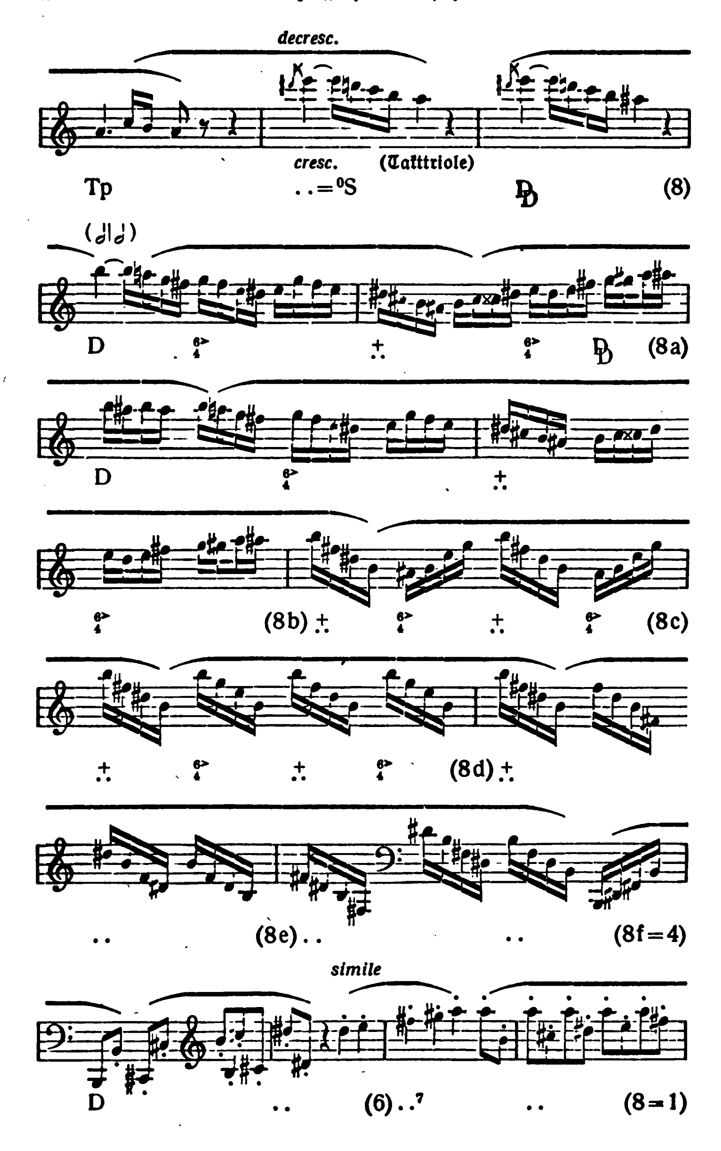


Die Fermaten bedingen hier, wie immer in solchen Fällen, Vorbereitung durch ritardando. Da aber Beethoven das zweite- und drittemal doppelt so lange Noten schrieb, so wird man berechtigt sein, bei der Takteinteilung sehr frei zu verfahren, d. h. allmählich die Werte zu verlängern und nicht etwa auch noch die verdoppelten Werte weiter zu verlangsamen. Eine interessante Innenpause bringt noch der drittletzte Takt:



(Vgl. dazu op. 13, 1. Satz, Takt 28ff. und op. 2 III, 1. Satz, Takt 13ff. vor dem Schluß.) Das dort Gesagte (Bd. 2 S. 10 und Bd. 1 S. 194) wird zur Erklärung genügen.
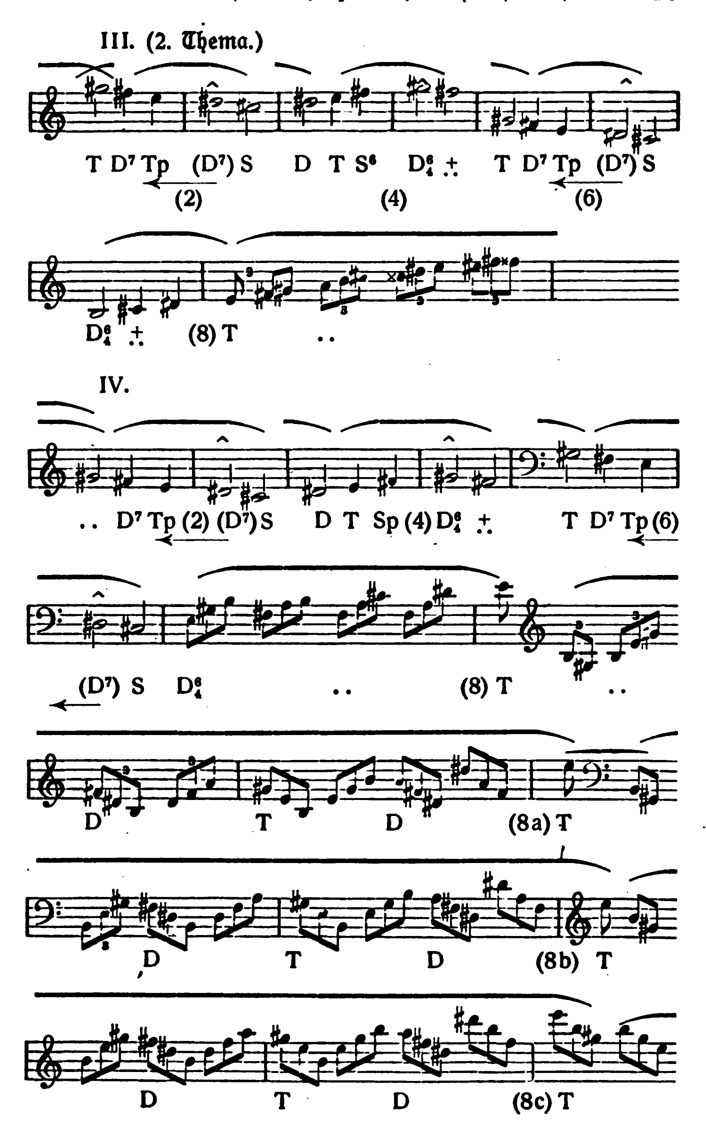
Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes:

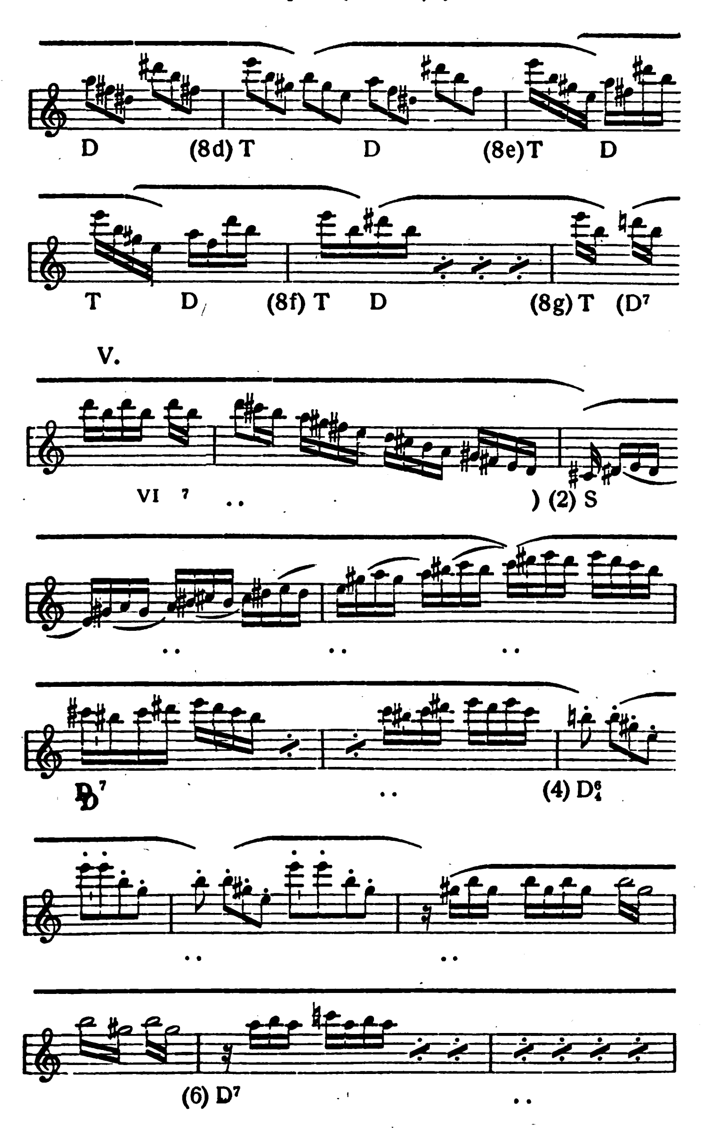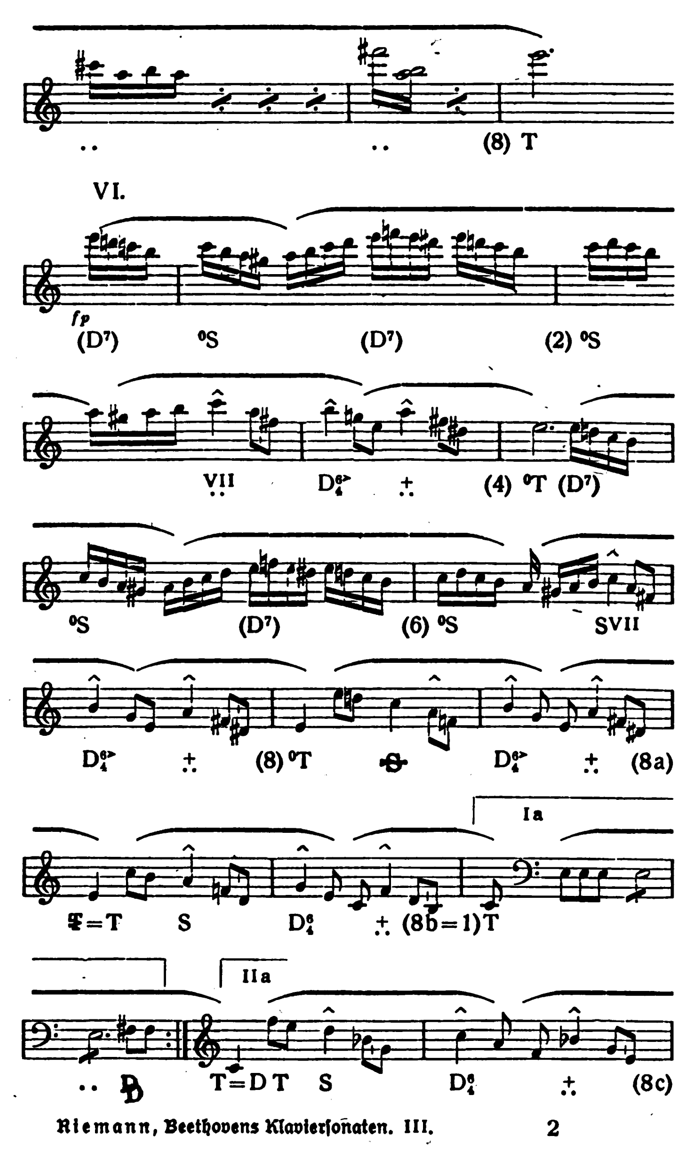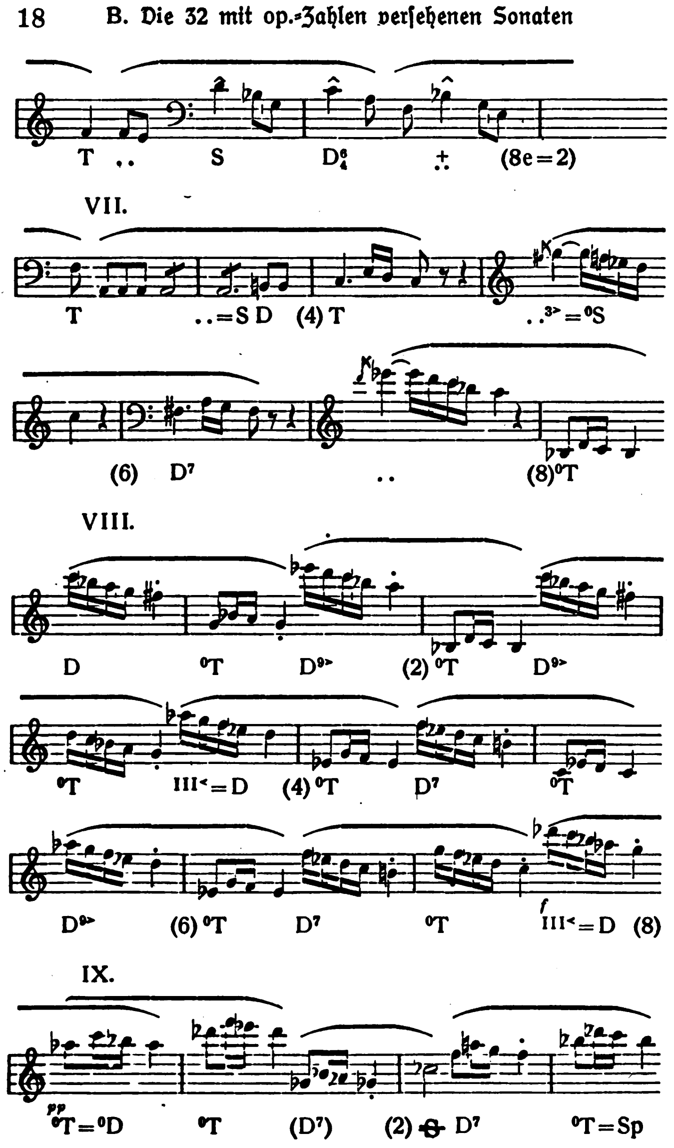




decresc.
cresc.
(Takttriole)
Tp
..=⁰S
(8)
D
(8a)
D
(8b)
(8c)
(8d)
(8e)
(8f=4)
simile
D
(6)
(8=1)

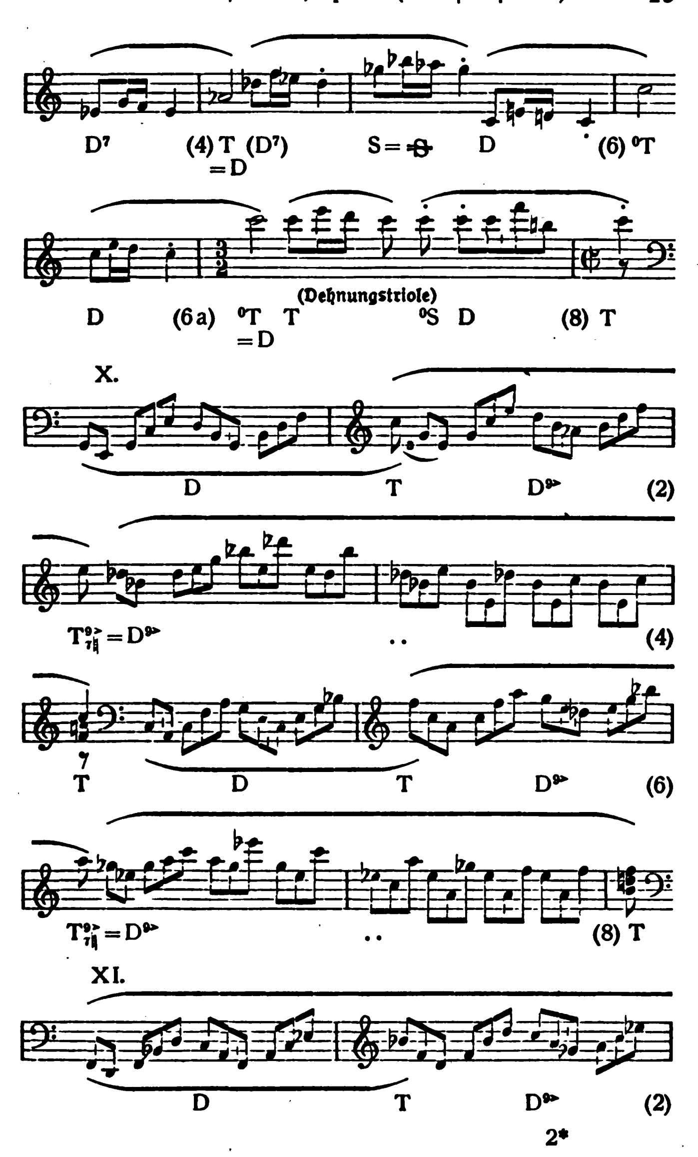
III. (2. Thema.)
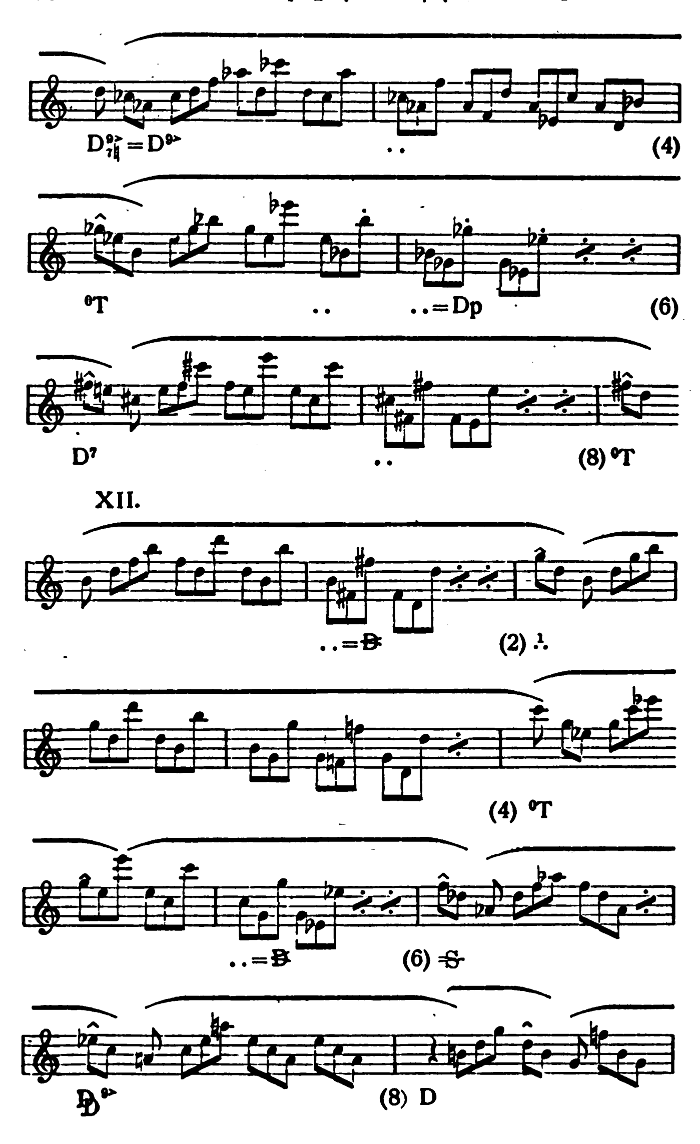

T D7 Tp (D7) S D T S6 D6/4 + T D7 Tp (D7) S
(2) (4) (6)
D6/4 + (8) T
IV.
D7 Tp (2) (D7) S D T Sp (4) D6/4 + T D7 Tp (6)
(D7) S D6/4 (8) T
D T D (8a) T
D T D (8b) T
D T D (8c) T

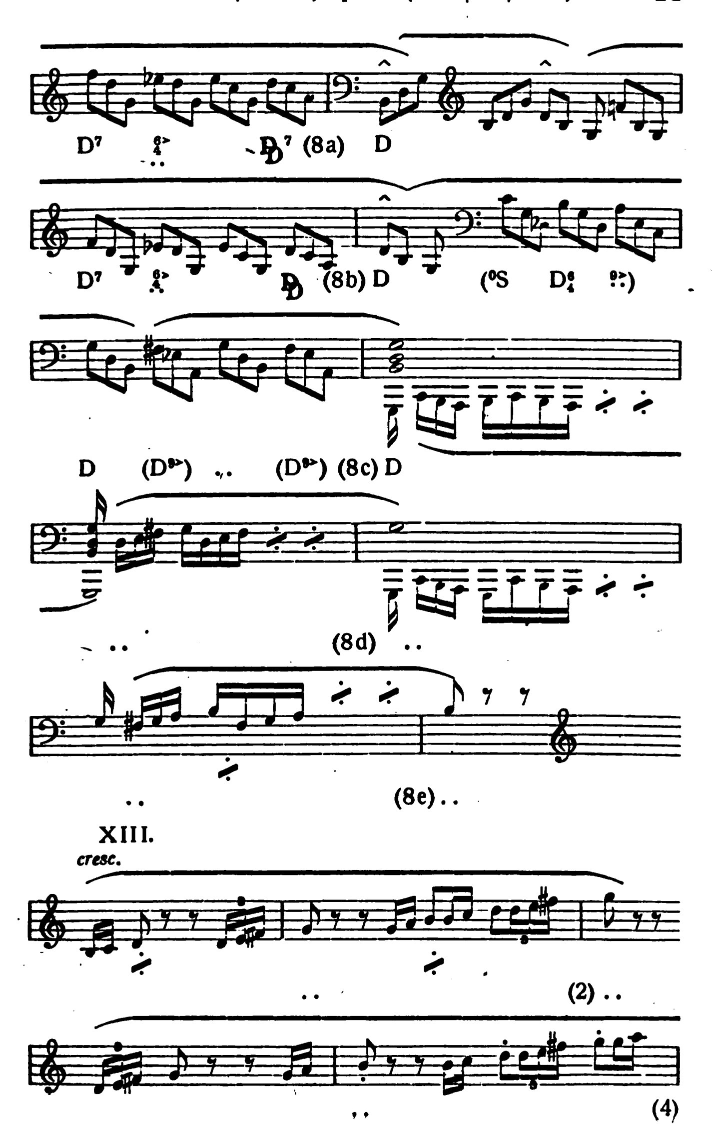

D
(8d) T
D
(8e)T
D
T
D
(8f) T
D
(8g) T
(D7
V.
VI 7
) (2) S
D7
(4) D6/4
(6) D7

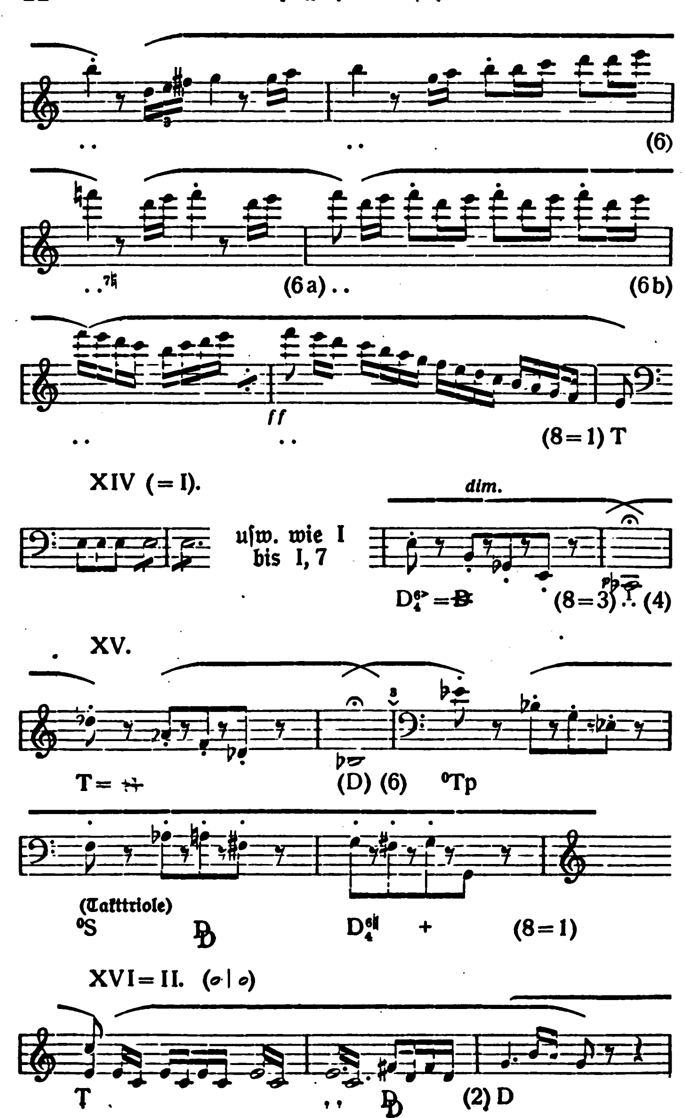

(8) T
VI.
fp
(D⁷)
⁰S
(D⁷)
(2) ⁰S
VII
(4) ⁰T (D⁷)
⁰S
(D⁷)
(6) ⁰S
SVII
(8) ⁰T
(8a)
Ia
=T
S
+ (8b=1)T
IIa
T=D T
S
(8c)

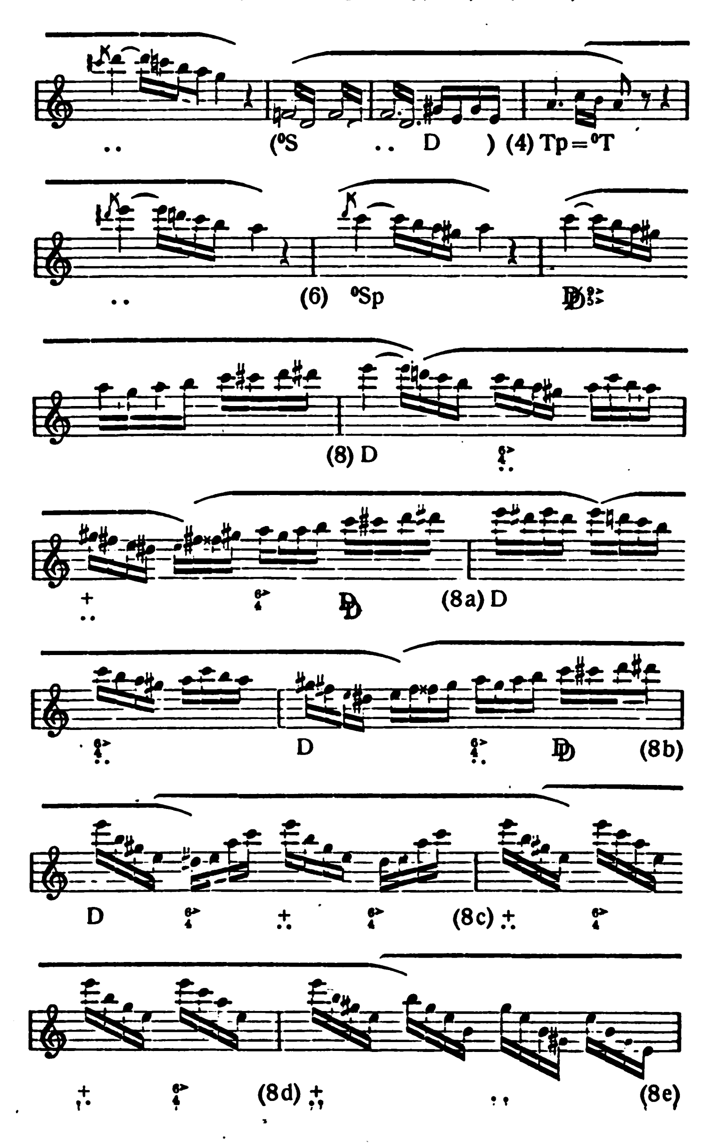

T .. S D6 4 + (8e=2)
VII.
T ..=S D (4) T ..3> =0S
(6) D7 .. (8)0T
VIII.
D 0T D9> (2) 0T D9>
0T III<=D (4) 0T D7 0T
D9> (6) 0T D7 0T III<=D (8)
IX.
pp
0T=0D 0T (D7) (2) D7 0T=Sp


D7 (4) T (D7) S = D (6) 0T
=D
D (6a) 0T T 0S D (8) T
=D
(Dehnungstriole)
X.
D T D9> (2)
T9> 7 = D9> (4)
T D T D9> (6)
T9> 7 = D9> (8) T
XI.
D T D9> (2)


(4)
⁰T
(6)
D⁷
(8) ⁰T
XII.
(2)
(4) ⁰T
(6)
(8) D


D⁷
(8a)
D
D⁷
(8b) D
(⁰S
D
(D⁹>)
(D⁹>) (8c) D
(8d)
(8e)
XIII.
cresc.
(2)
(4)


(6)
(6a)
(6b)
ff
(8=1) T
XIV (= I).
usw. wie I bis I, 7
dim.
(8=3)
(4)
XV.
T=
(D) (6)
⁰Tp
(Takttriole)
⁰S
+
(8=1)
XVI = II.
T
(2) D


(°S
D
) (4) Tp = °T
(6) °Sp
(8) D
(8a) D
D
(8b)
D
(8c)
(8d)
(8e)

.. (8f=4) .. ..

simile

.. (6) ..7 .. (8=1)

XVII (=III, 2. Thema).

T D7 Tp(2)(D7) S D T S6 (4) 6 4 D ∴ 0T 0D (6)0Tp 0S =Sp

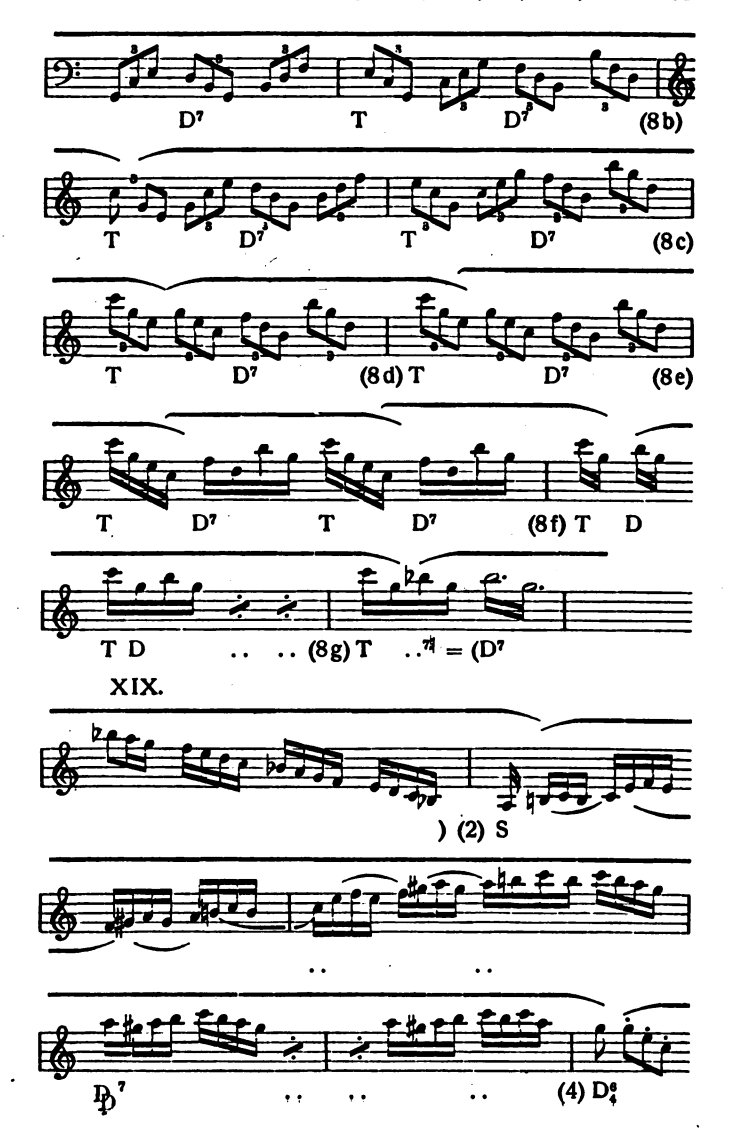
D6 4 ∴ (8) T .. T

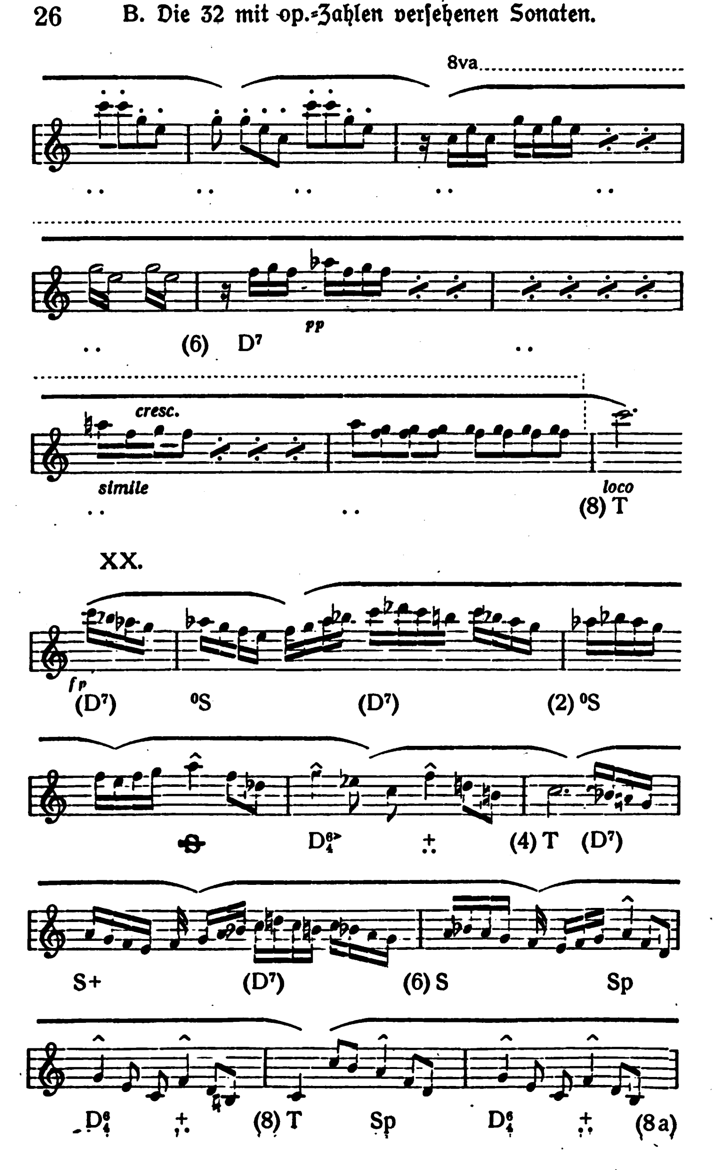
XVIII.

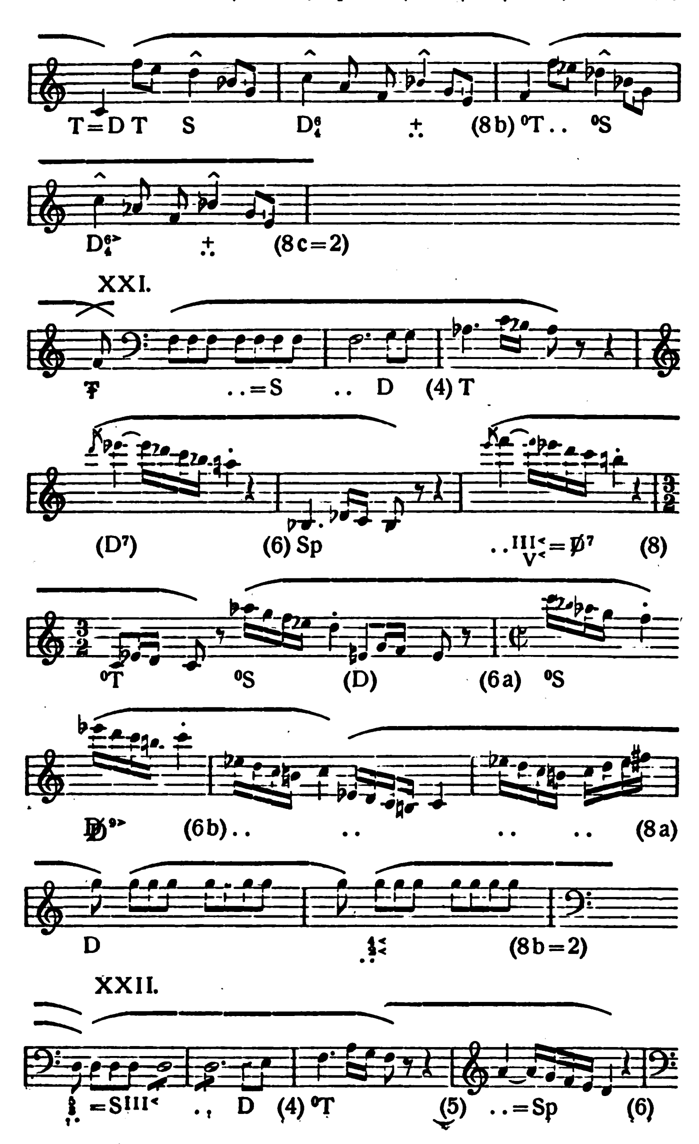
(D9>)Tp(2)(D7)S D7 T S6 (4) 6 4 D ∴ T(D9>)Tp (6)

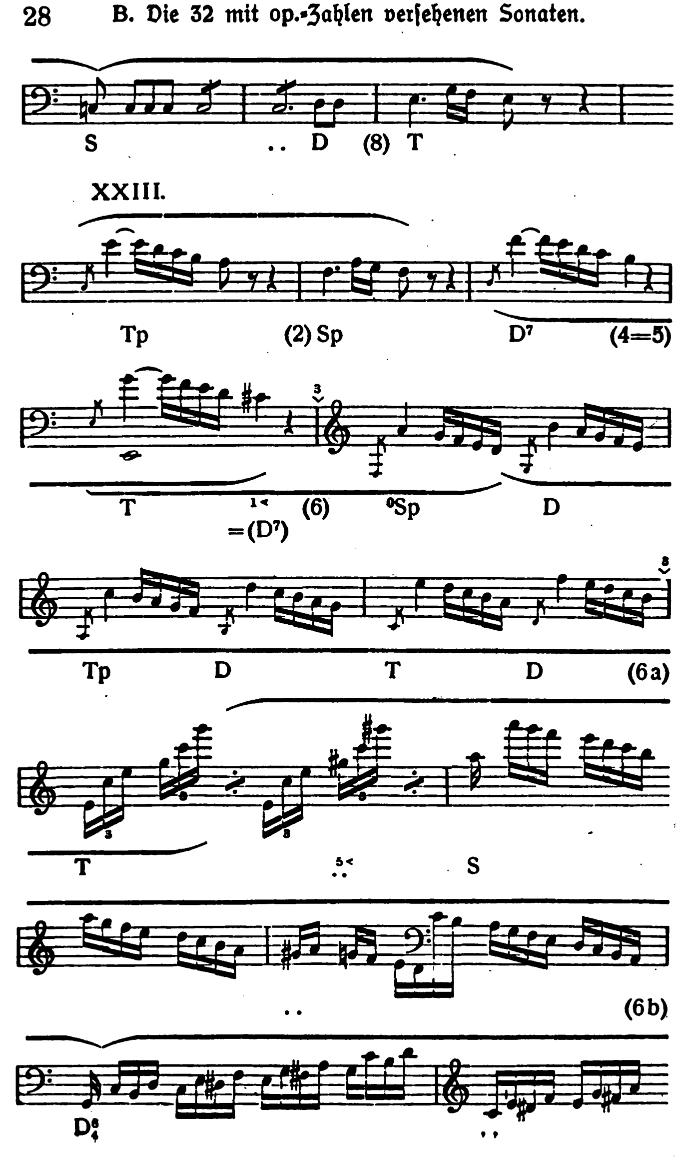
(D7) S D6 4 ∴ (8) T

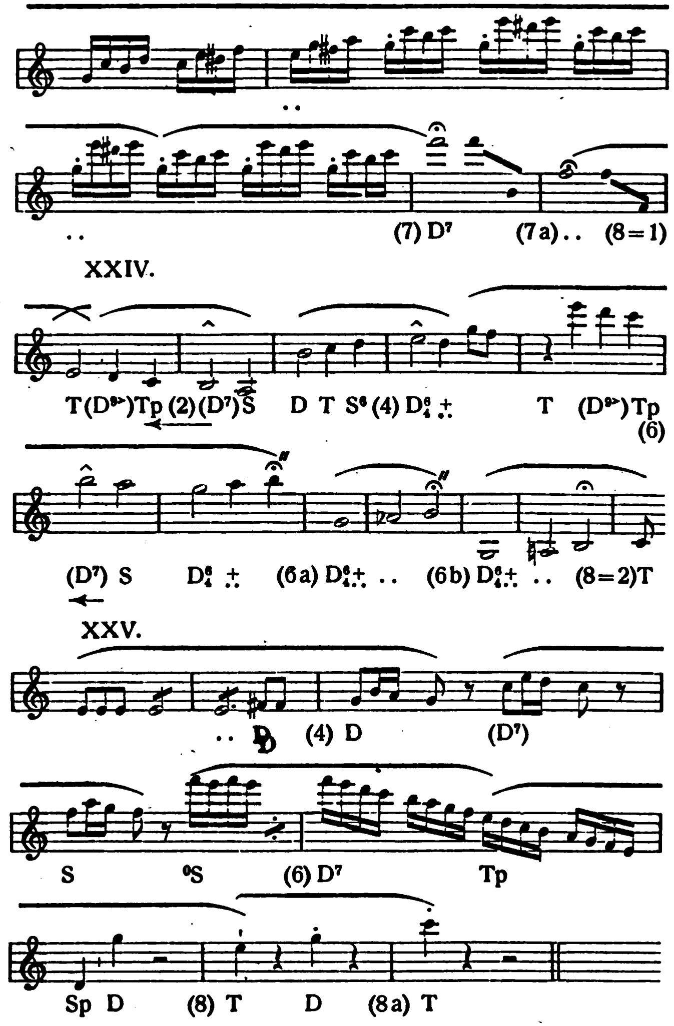
D7 T D7 (8a) T


D7
T
D7
(8b)
T
D7
T
D7
(8c)
T
D7
(8d) T
D7
(8e)
T
D7
T
D7
(8f) T
D
T D
.. .. (8g) T
..7 = (D7
XIX.
) (2) S
.. ..
D7
.. .. ..
(4) D6 4


8va
(6) D⁷
pp
cresc.
simile
loco
(8) T
XX.
fp
(D⁷)
⁰S
(D⁷)
(2) ⁰S
D⁶₄
(4) T
(D⁷)
S+
(D⁷)
(6) S
Sp
D⁶₄
(8) T
Sp
D⁶₄
(8a)


XXI.
XXII.


S
.. D (8) T
XXIII.
Tp
(2) Sp
D⁷
(4=5)
T
1<
(6)
⁰Sp
D
=(D⁷)
Tp
D
T
D
(6a)
T
5<
S
(6b)
D⁶₄



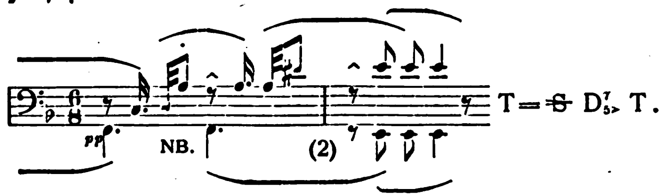
Die Sonate op. 53 ist mit nur zwei Sätzen in Druck gegangen, denn das dazwischen stehende Adagio molto

F-dur $\frac{6}{8}$ ist ausdrücklich als Introduzione, als Einleitung des Rondo-Finale bezeichnet. Doch hat die Sonate ursprünglich einen dritten, einen langsamen Mittelsatz gehabt, und zwar einen von großer Ausdehnung, nämlich das allbekannte und allbeliebte Andante favori; dasselbe wurde aber nach Bericht von Ferdinand Ries (Notizen S. 101) „auf Zureden seiner Freunde" wegen allzu großer Ausdehnung des ganzen Werks herausgenommen und allein herausgegeben (als Nr. 35 [nicht op. 35] im Kunst- und Industriekontor, angezeigt 10. Mai 1806). Eine Wiedereinstellung des Andante in die Sonate wäre natürlich heute, wo man ganze Serien Beethovenscher Sonaten in einem Konzerte zu hören sich gewöhnt hat, nicht unmöglich. Dieselbe würde aber die Introduzione zum Finale nicht entbehrlich machen, da das letztere mit einem Kopfsatze von ausgesprochenem Nachsatzcharakter beginnt. Das eigentümlich zerzupfte Wesen der Introduzione ist wohl nicht ganz ohne Gefahren mißverständlicher Motivbegrenzung; heißt es doch wieder Pausen zu überbrücken, d. h. sie in die Motive zu stellen, statt zwischen dieselben. Die die Haupttonart weit umschreibenden Kadenzen des Anfangs stehen offensichtlich unter dem Einflusse der Kadenzen zu Anfang des ersten Satzes:
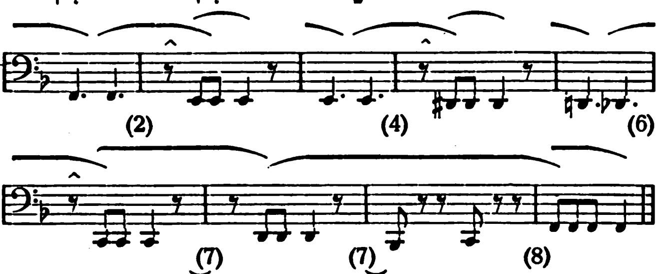
$$(\not{S} - D^{7}_{5>} - T; \quad ..^{3>} = {}^{0}S - D^{7} - T; \quad ..^{5>}_{3>} = \not{D} - D - T;$$
(E-dur) (H-dur) (F-dur)

$$Sp - D - T)$$
(F-dur)
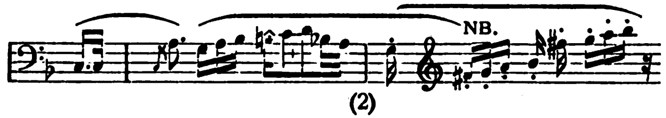
Angesichts der Bedeutung, welche das sehnsüchtig emporlangende Motiv von 2 Zweiunddreißigsteln im Verlaufe der Introduzione gewinnt (besonders Periode III, 6ff.) würde es nur korrekt sein, dasselbe bereits im ersten Takt entstehen zu sehen:



Welche wunderbar beruhigende Wirkung üben diese leise hingehauchten Kadenzen nach dem Passagengebrause des ersten Satzes und vor dem noch erregteren Wesen des Final-Rondos! Wesentlichen Anteil an dieser beruhigenden Wirkung hat natürlich der chaconnenartig langsam chromatisch abwärts schreitende Baß:
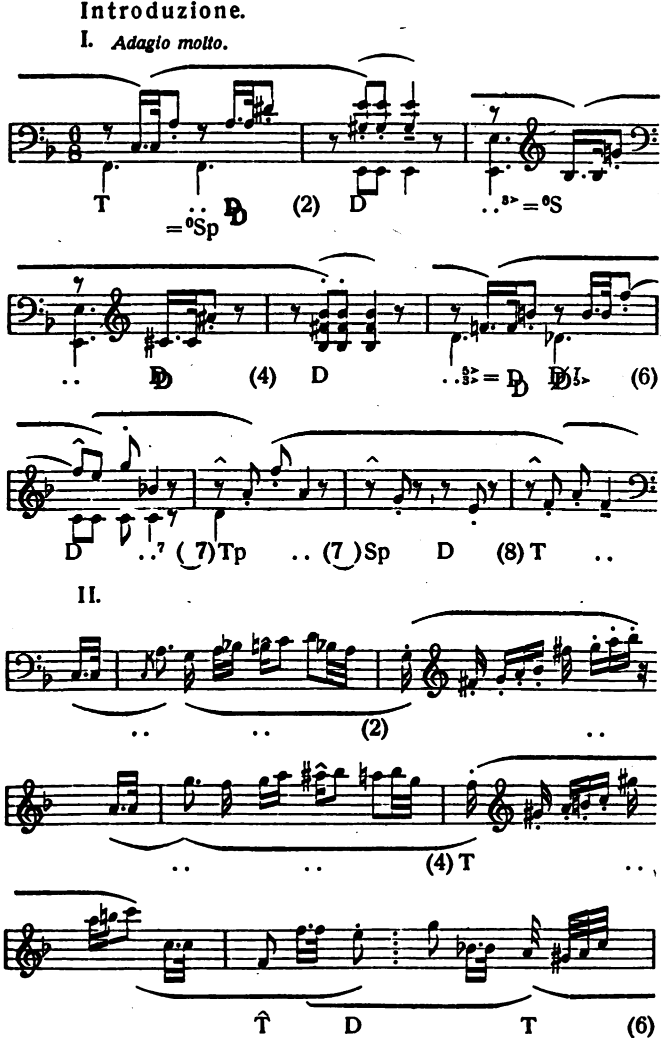


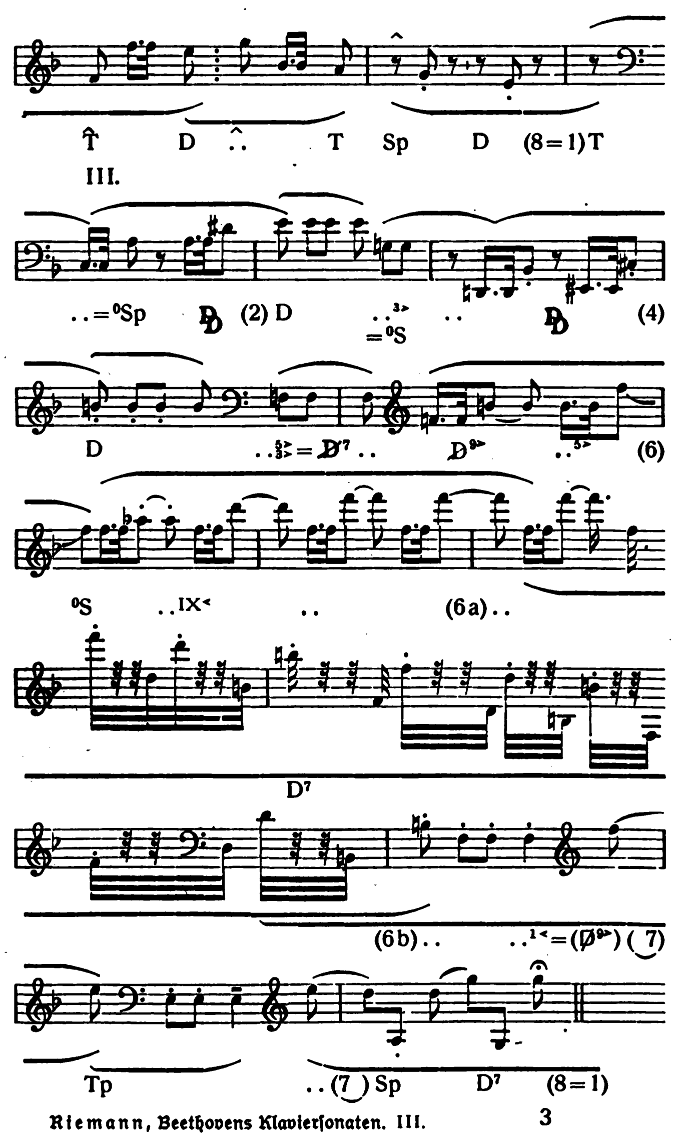
Die ganze Periode ist schließlich verständlich als eine einzige Riesenkadenz in F-dur (Anfangs- und Schlußakkord ist f+), im Vordersatze mit Ausweichungen nach E-dur (2.) und H-dur (4.), im Nachsatze mit Wiedergewinnung der Haupttonart, wobei sich durch den Trugschluß c^7—^0a das seltene Phänomen der Verdoppelung des 7. Taktes als 7 und 7 ergibt. Ein einziger schlicht achttaktiger Satz von sonorer Melodik tritt nun als eigentlicher Kern der Introduzione hervor. Auch er erwächst aus dem Anfangsmotiv; neu ist aber das im 2. und 4. Takt die Zäsurstellen füllende Staccato-Sechzehntelmotiv:
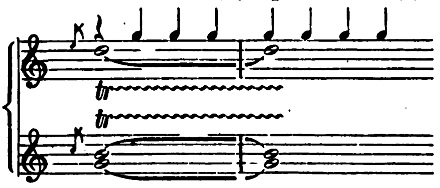


Die III. Periode der Introduzione ist motivisch der ersten nachgebildet, wird aber in dem stark erweiterten Nachsatze (5 a—6 a, 5 b—6 b) zur Rückleitung nach C-dur und hat ebenfalls, wie Periode I den Trugschluß auf den angehängten 7. Takt, bringt auch wieder 7 und 7 nacheinander und schließt mit (8 = 𝅗𝅥| 1) zum Anfange des Final-Rondos.

Hier ist die Skizze der Analyse.

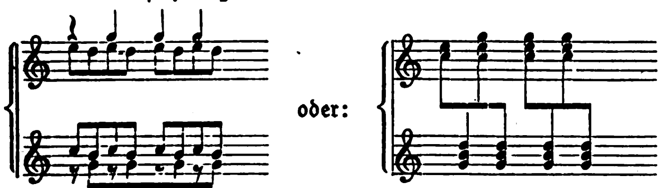



T D T Sp D (8=1)T
III.
..=⁰Sp (2) D (4)
=⁰S
D (6)
⁰S ..IX< .. (6a)..
D⁷
(6b).. (7)
Tp ..(7) Sp D⁷ (8=1)
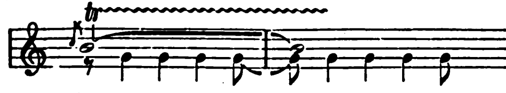
Das gewaltige Schluß-Rondo steigert den virtuosen Charakter, der schon im ersten Satz stark bemerkbar ist, noch erheblich weiter, bis zu wirklichen technischen Problemen, wie dem Oktaven-Glissando Per. XVIII, Takt 6 bff. und dem fortgehenden Triller unter der Melodie in derselben Hand Periode XIX, mit abschließendem Doppeltriller: —
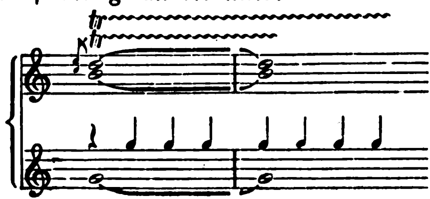


Die komplizierten Ausführungen dieser Stelle, welche Hans von Bülow in seiner Ausgabe der Sonate (bei Cotta) und Reinecke (a. a. O. S. 67) vorschlagen, sind wohl nicht nötig. Bülows Ausführung:



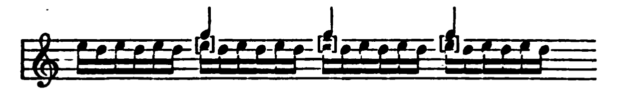
setzt doch voraus, daß Beethoven für die linke Hand geschrieben hätte:



was aber nicht zutrifft; Reineckes Verweisung des Doppeltrillers an die rechte Hand und Zuweisung der dazwischen schlagenden sieben g^2 an die linke:

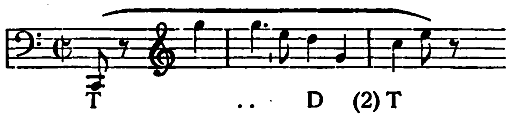


entspricht Beethovens Notierung besser, ist aber doch entbehrlich, da die sieben g² natürlich ebenso aus dem Triller der rechten Hand herausgeworfen bzw. in denselben einbezogen werden können, wie die gesamte vorausgehende Melodie über den Triller:



Die geklammerten Noten e² können auch weggelassen werden.) Die Tempobezeichnung des Schlußsatzes Allegretto moderato ist natürlich so zu verstehen, daß dieses Allegretto der schnellen Gattung angehört (vgl. die Bemerkungen 2. Bd. S. 504); sonst hätte ja das „moderato" keinen Sinn, das vor Überstürzung warnt. Da weiterhin das Kopfthema auch mit der Bezeichnung Prestissimo wiederkehrt (Periode XV ff.), freilich mit wesentlich einfacherem Begleitpart, so ist wohl ersichtlich, daß man nicht schon den Anfang des Satzes allzu schnell nehmen darf. Man wird gut tun, sich so einzurichten, daß das Tempo des Anfangs ungefähr übereinkommt mit dem des Themas über den Trillern Periode XIX. Ich notiere meine Skizze der Analyse wieder im 𝄵-Takt, statt im Zweiviertel, lediglich um die Übersicht über die zum Teil sehr weit ausholenden Periodenbildungen zu erleichtern. Ich nutze damit nur den Taktstrich ergiebiger aus. Da das Allabreve die Halben zu Zählzeiten macht, so wird es auch möglich, den rhythmischen Puls des Haupttempos (in Halben) als einen wirklich nur leicht angeregten (Allegretto) und nicht erregten (Presto) zu empfinden. Die Wahl der größeren Taktart entscheidet natürlich auch gleich über Schwer und Leicht der Einzeltakte der Originalnotierung und bringt die Triolenbildungen von $\frac{2}{4}$-Takten, die schon in der I. Periode sich ereignen, ans Licht. Wem erst einmal die Orientierung im Rhythmus im großen (über die Einzeltakte hinaus) Bedürfnis geworden ist, der wird alle diese Aufweisungen mit Dank hinnehmen und die Freiheit bewundern, mit der Beethoven die metrischen Verhältnisse variiert. Da Beethoven den Satz als Rondo

bezeichnet hat, so muß zunächst konstatiert werden, daß das Rondo-Thema sich in diesem Falle nicht so zweifellos gegen die Couplets abhebt wie in anderen Sonaten. Mehrfach ist zu bemerken, daß das Hauptmotiv auch in den Couplets eine Rolle spielt, was über die Abgrenzung der Couplets unsicher machen kann. Die charakteristische Eigentümlichkeit des Kopfthemas, daß einem beginnenden tiefen Baßtone ein relativ hoher Melodieton folgt, der abwärts führt:

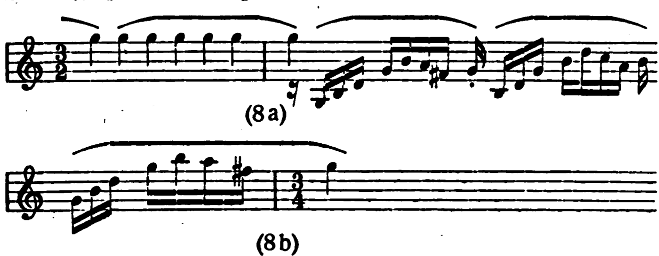


weist mit Fingern auf die Introduzione als Keimstätte des Rondo-Themas hin und macht verständlich, weshalb der Beginn des Rondo-Themas nachsatzartig wirkt. In der Introduzione ist das Charakteristische das Immer-wieder-Emporwachsen aus der Baßregion in die lichte Region der Sopranlage; erst mit der Erreichung des hohen f^3 bei III, 6 a der Introduzione hat dieses Streben nach oben seinen endgültigen Abschluß erreicht, und die zuckenden 32stel-Oktavschritte markieren dieses sieghafte Ende. Als erstes Couplet muß wohl Periode III—IV definiert werden, obgleich Periode III noch in der Haupttonart C-dur einsetzt und erst im Nachsatze zur Parallele A-Moll lenkt. Periode IV setzt mit (8 = 𝅗𝅥|1) an und hält A-Moll fest, das Kopfthema in dieser Tonart verarbeitend, am Schluß mit (8 = 𝅗𝅥|1) zurückführend nach C-dur mit der ersten Wiederkehr des Rondo (V—VI = I—II). Die Struktur des Rondo-Themas ist somit:

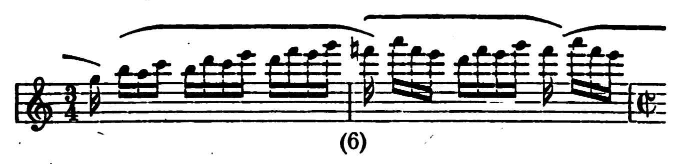
I.: 1—6, 5 a—6 a, 7—8 (Halbschluß, 8 a 3/2 Triole), 8 b (desgl.), 6 (3/4)—8 c (= 𝅗𝅥|1).

II.: 1—6, 5 a—6 a, 5 b—6 b, 7 (3/2)—8 (₵ = 𝅗𝅥|5), 5—8 (Ganzschluß) = 62 Takte 2/4.

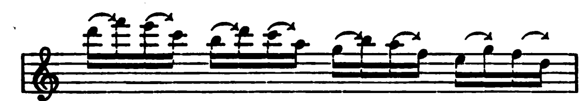
Diese merkwürdigen Triolenbildungen der Anhänge von Periode I müssen freilich begriffen werden, wenn nicht schon hier die Orientierung im Metrum verlorengehen soll. Zunächst zwei Takte $\frac{3}{2}$:
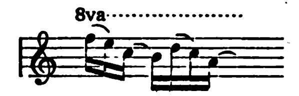


dann aber zwei Takte Dreiviertel:
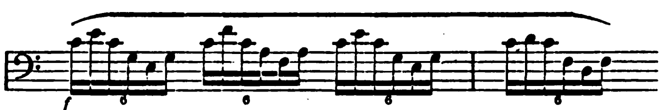


Die Triolenbildung ist in allen vier Fällen gar nicht zu verkennen, da die erste Triole von Halben durch die Viertelbewegung, die zweite durch dreimalige Wiederholung des Motivs von 8 Sechzehnteln deutlich gemacht ist; ebenso stellt aber der Wechsel der Motivbildung die beiden Takte $\frac{3}{4}$ deutlich heraus (Takt 6 das Hinauflaufen in gebrochenen Terzen bis zur Erreichung der Septime f^3 (Takt 6), welche das als Tonika erreichte g^+ zur Dominante zurückdeutet, Takt 7 das dieses f^3 umschreibende Anschlußmotiv, Takt 8 der „gewundene Abstieg“ mit in wechselnder Richtung gebrochenen Terzen:
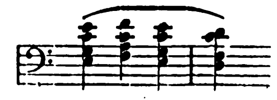


Natürlich darf das Erkennen der Terzen nicht verleiten, dieselben als kleinste Motive zu verstehen. Das sind vielmehr die dazwischen liegenden Sekundanschlüsse;
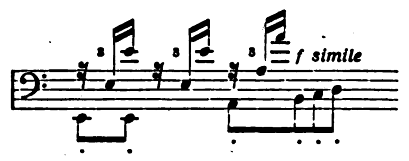


Der Charakter des Kopfthemas ist einerseits durch die erregt in abbetonten Sechzehntelmotiven anstürmenden Arpeggien der Begleitung bestimmt, anderseits aber durch die sieghafte Melodie in ruhigen Vierteln, die sehr bestimmt den Ansturm zügeln. Der Wegfall dieser applanierenden Gegenwirkung macht sich stark bemerkbar in den unbegleiteten Anhängen (8b ff.), die noch obendrein durch Triolenbildungen verstärkte Unruhe bringen, welche erst Periode II durch Wiederaufnahme der Melodie in Vierteln wieder aufhebt. Es sei nicht übersehen, daß dasRondothema durch die Anhänge von Periode I deutlich die Gliederung a b a annimmt, d. h. die Anhänge gewinnen den Sinn eines Zwischensatzes, sogar zufolge des deutlich betonten f^3 eines mixolydischen Zwischensatzes (vgl. Grundriß der Kompositionslehre I § 16 S. 110ff.), ohne aber doch darum ihren Sinn als Anhänge zu verlieren. Man kann auch so definieren: Das Rondo-Thema ist ein achttaktiger Satz, der zweimal gespielt wird, das erstemal mit Halbschluß, der mehrfach bestätigt wird (was den Zwischensatz ergibt), das zweitemal mit Ganzschluß, der aber nicht sofort eintritt, sondern nach abermaliger Spannungswirkung durch zweimalige Wiederholung der dritten Zweitaktgruppe und Dehnung des 7. Taktes ($\frac{3}{8}$) mit viertaktiger Bestätigung des Ganzschlusses. Das erste Couplet tritt nun zwar ohne Tonartkontrast, aber mit auffällig neuer Motivbildung ein:



also mit abbetonten Motiven in Vierteln, die in Sextolen figuriert sind, für



Der Nachsatz, der sich zur Paralleltonart A-Moll wendet, behält zwar die Sechzehntelfiguration bei, aber als Ausschmückung einer Bewegung in Straccato-Achteln:
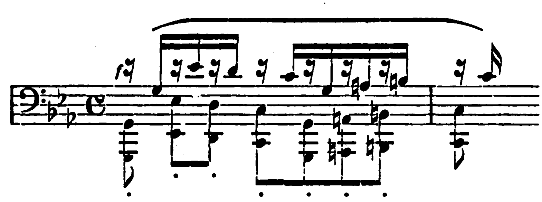


W. Nagel (a. a. O. II, S. 90,) sieht in der A-Moll-Stelle das zweite Thema, schwerlich mit Recht, da man im Schlußteile des Satzes vergeblich nach ihrer transponierten Wiederkehr sucht. Es fehlt daher diesmal die sonst in Beethovens Rondos häufige Annäherung an die Sonatenform. Die Struktur der das erste Couplet bildenden Perioden III und IV ist:
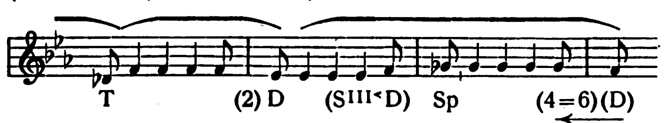
III. (C-dur, A-Moll): 1—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b, 7c—8 c, 8 d, 8 e (= 𝅗𝅥 | 1).

IV. (A-Moll, F-dur, g⁷): 1—8 mit Dehnung des 8. Taktes (4/2) und Einmündung mit (8 = 𝅗𝅥 | 1) in das Rondo[2].

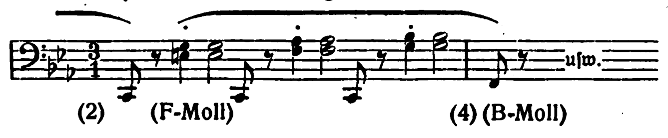
Die Wiederholung des Rondo (Periode V—VI = I—II) ist eine getreue und vollständige. Sie erstreckt sich ohne Veränderung bis II, 8 b. Das zweite Couplet (Periode VII—X) ist ein Minore (C-Moll), das normal kontrastierend nach dem C-dur-Schlusse mit C-Moll einsetzt und den Rückgang zur Haupttonart (Rondo[3]) mit großer Umständlichkeit vollzieht. Wie das erste Couplet (Periode IV), so geht auch das zweite dem Rondo-Thema nicht ganz aus dem Wege, sondern spinnt aus ihm eine modulierende Periode (IX), die bis zur Tonart der neapolitanischen Sexte (Des-dur) führt, in der auch noch der Anfang von Periode X steht. Da das Rondo-Thema *pp* beginnt und auch wieder ins *pp* zurückfällt, so heben sich die Couplets durch stärkere Tongebung ab; wie das erste, setzt auch das zweite (Periode VII ff.) kräftig und herb ein. Die Achtelbewegung erinnert an das A-Moll-Thema (III, 5 ff.):
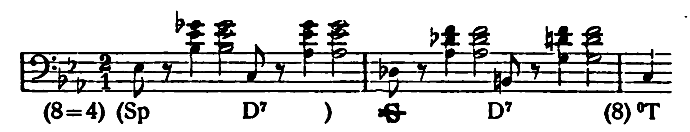


Auch hier wieder der hastig drängende (diastaltische) Charakter der abbetonten Motive! Transponierte Wiederholungen dieses Motivs bilden Kadenzen in F-Moll (eintaktig) und As-dur (zweitaktig); der Nachsatz reproduziert den Vordersatz in der höheren Oktave; die zweite Periode (VIII) führt das Spiel ähnlich weiter, aber mit umgekehrter Tonartfolge (As-dur, F-Moll, C-Moll), der Nachsatz wieder den Vordersatz in höherer Lage reproduzierend. Ein zweitaktiger und vier viertaktige Anhänge bestätigen den Ganzschluß in C-Moll. Periode IX setzt das Tonartengeschiebe durch transponierte Kadenzen fort, aber mit Benutzung des Kopfmotivs, das nacheinander in As-dur, F-Moll und Des-dur erscheint: 1—8, 8 a, 8 b, 8 c. Der letzte Schluß bringt (mit 8 c = 1) ein neues Thema in Des-dur.



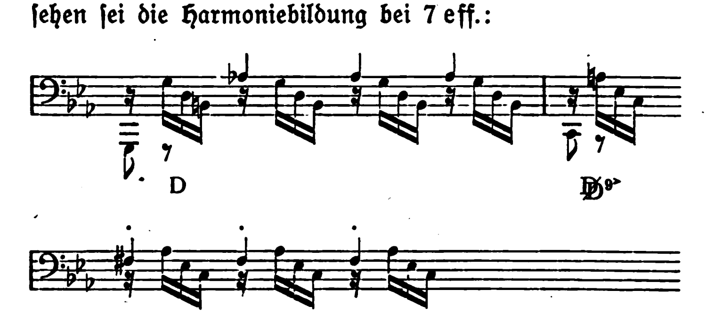
Der Satz ist verkürzt durch 4 = 6 und endet mit Halbschluß auf c^+ (D von F-Moll). Nun folgt Periode XI, wieder einmal eine Fortführung in so breiten Atemzügen, wie sie nur Beethoven eigen sind; denn es tritt ein Ritmo di tre battute ein, aber nicht in Dreitaktgruppen der Originalnotierung ($\frac{3}{4}$), sondern in solchen im Alla-breve-Takt. Die Bildung ist aber wegen der offen zutage liegenden Führung der Harmonie gar nicht mißzuverstehen. Die Folge der drei Dominantharmonien c^7, f^7, g^7:
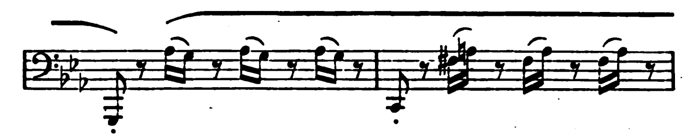


führt mit zwingender Logik auf den Gipfelpunkt der Modulation Es-Moll, das mit dem achten Takte erreicht wird; aber 3 Takte (2/1, die ebenso klar durch die Harmonie ausgeprägt sind) führen von Es-Moll zurück nach C-Moll:



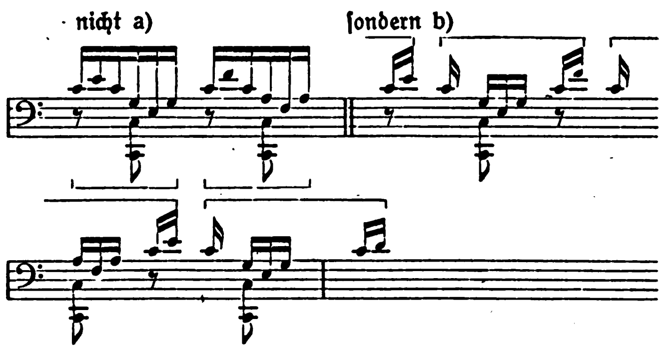
Den Rest des Couplets füllen Halbschlüsse auf g^+, die als Anhänge von Periode XI definiert werden müssen: 7 a—8 a, 8 b, 8 c, 8 d, 7—8 e, 7—8 f, 8 g, Taktriole zu 8 h (= 4), 5—8 i (= 𝅗𝅥 | 1), einmündend in das Rondo[3]. Nicht übersehen sei die Harmoniebildung bei 7 eff.:



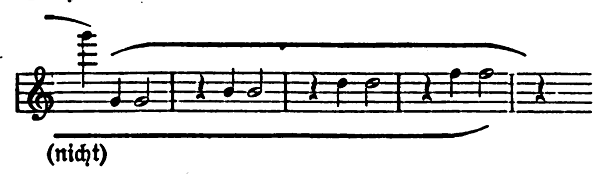
wo natürlich die Viertel der überschlagenden linken Hand eigentlich nur Sechzehntel sind:



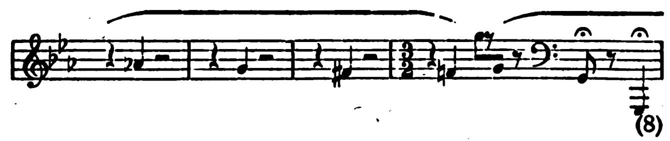
Auch sei noch auf die Markierung der leichten Achtel im Baß von Periode III bzw. Periode XIV aufmerksam gemacht, die verhüten sollen, daß die Brechungen anbetont verstanden werden:
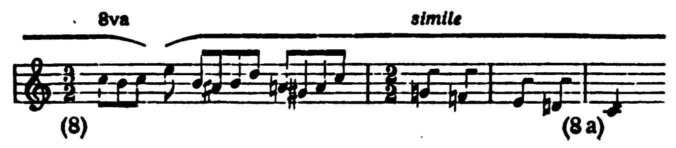


die aber natürlich doch von neun Zehnteilen der Leser und Hörer wie bei a (nachklappend) gehört werden. Auch die breiten Harmonien von Periode XV werden leider nur allzu willig anbetont statt abbetont verstanden:



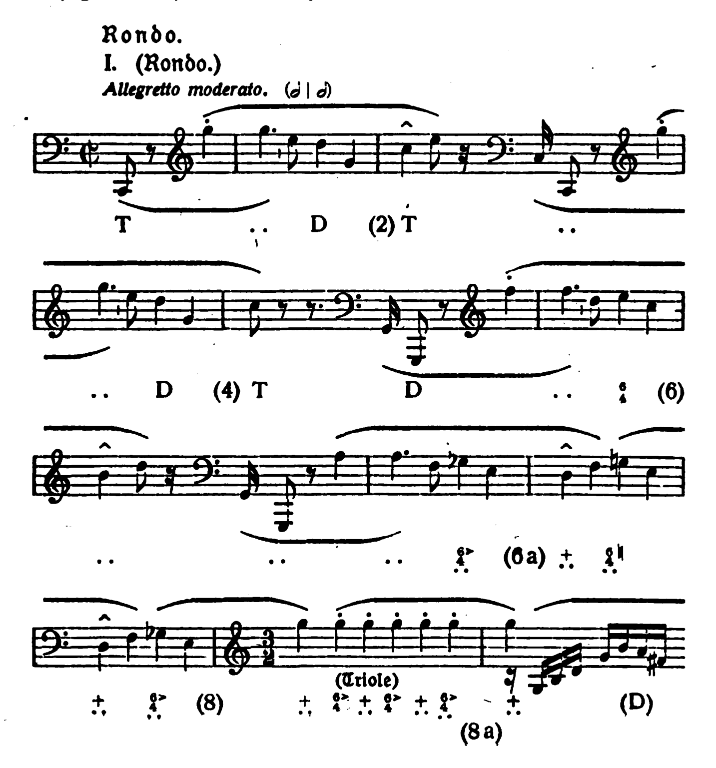
Der Schluß zum prestissimo bringt noch eine interessante Dehnungstriole, nämlich einen Takt 3/2 für zwei Takte zwei ₵, die aber durch das vor der Fermate auf Contra-G selbstverständliche Ritardando auch dem Hörer leicht eingeht:

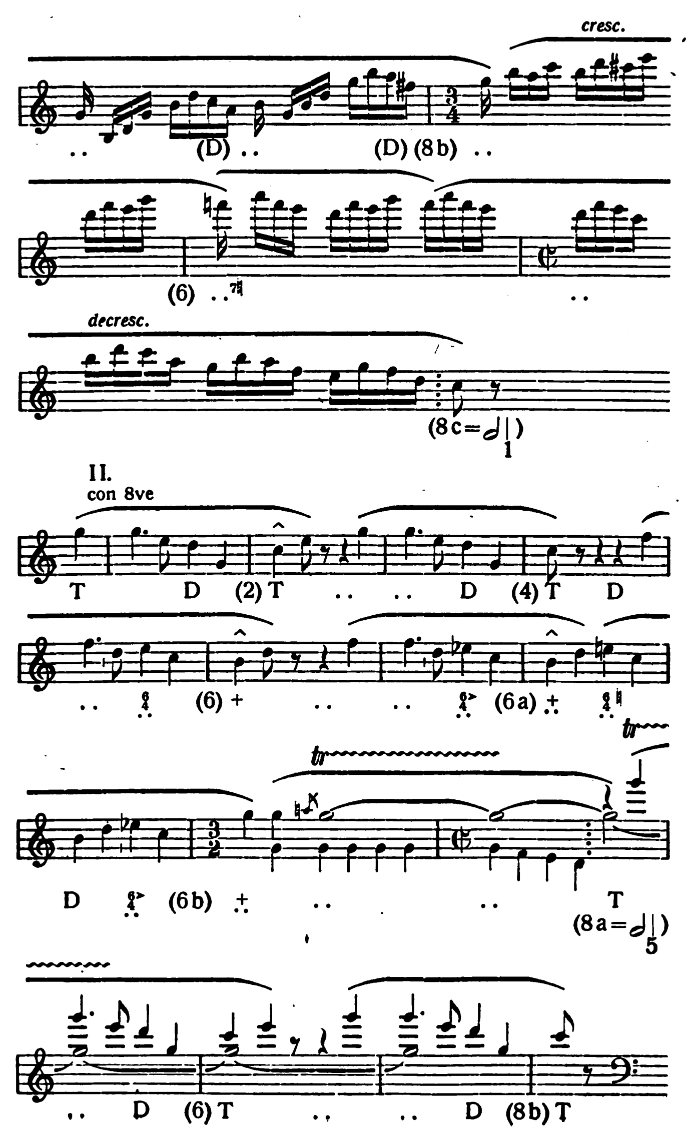


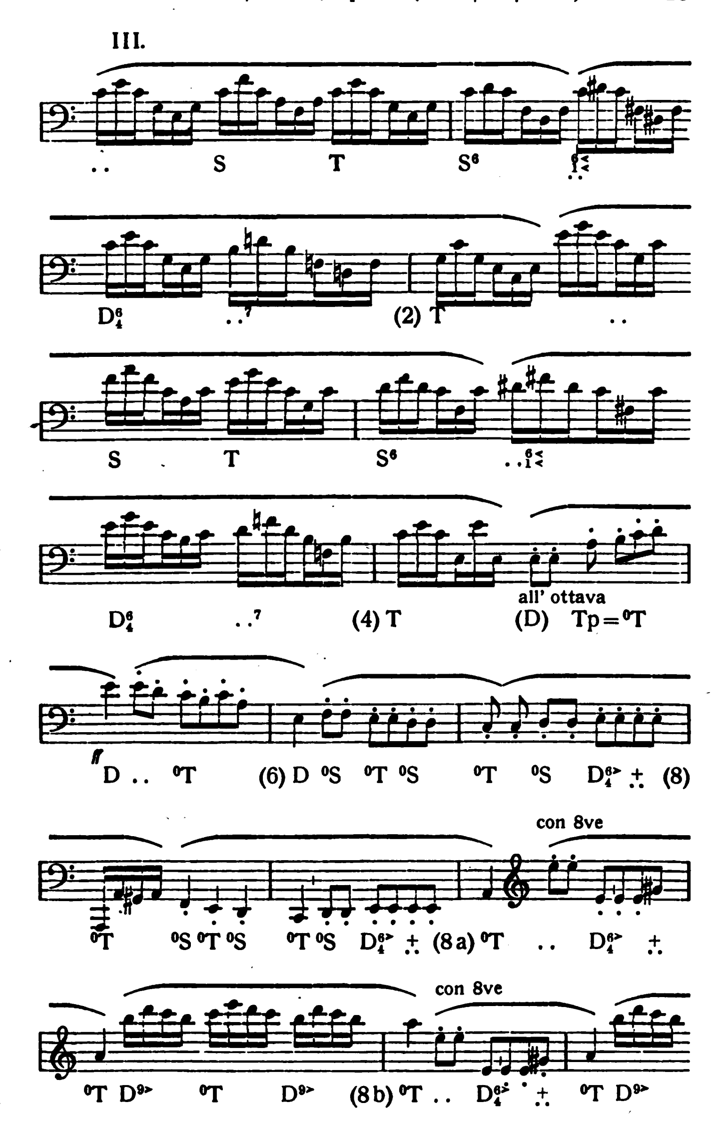
Auch die Triole (1 Takt 3/2) bei 8—7 a in Periode XVI ist leicht verständlich:

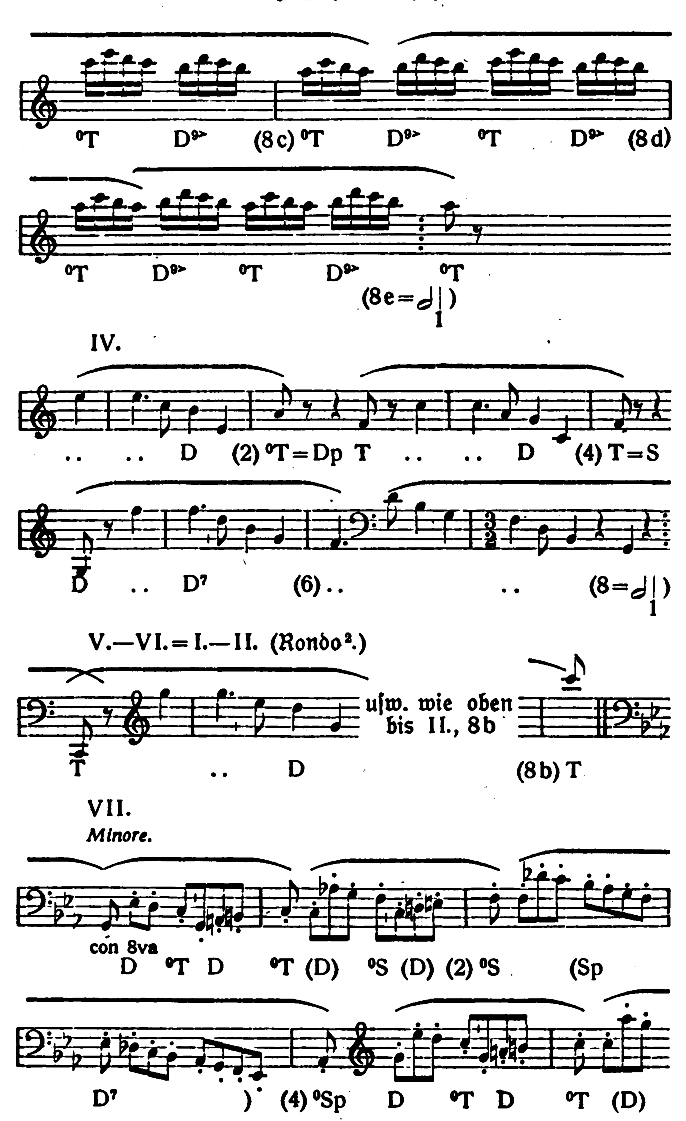


So wird man schließlich auch mit den Riesenkadenzen von Periode XIX zurechtkommen, bei denen das Denken in Doppelganzen (𝅜 | 𝅜) unerläßlich ist. Bereits in Periode XVIII rüsten ein paar große Triolen für das Bestehen schwerer Kämpfe mit dem großen Rhythmus, eine Takttriole für 6 a—8 und ein Takt $\frac{3}{2}$ bei 8 a. Periode XIX bringt aber am Schluß noch eine Triole von Doppeltakten für 6—8 (= 4) und eine zweite nach dem Trugschlusse auf as+ für 4 a—6 a! Die großen Takte der Notierung meiner analytischen Skizze werden, hoffe ich, Dienste leisten, auch diese Bildungen in der Vorstellung zu bewältigen. Ich gebe dieselbe nun ohne weiteren Kommentar.
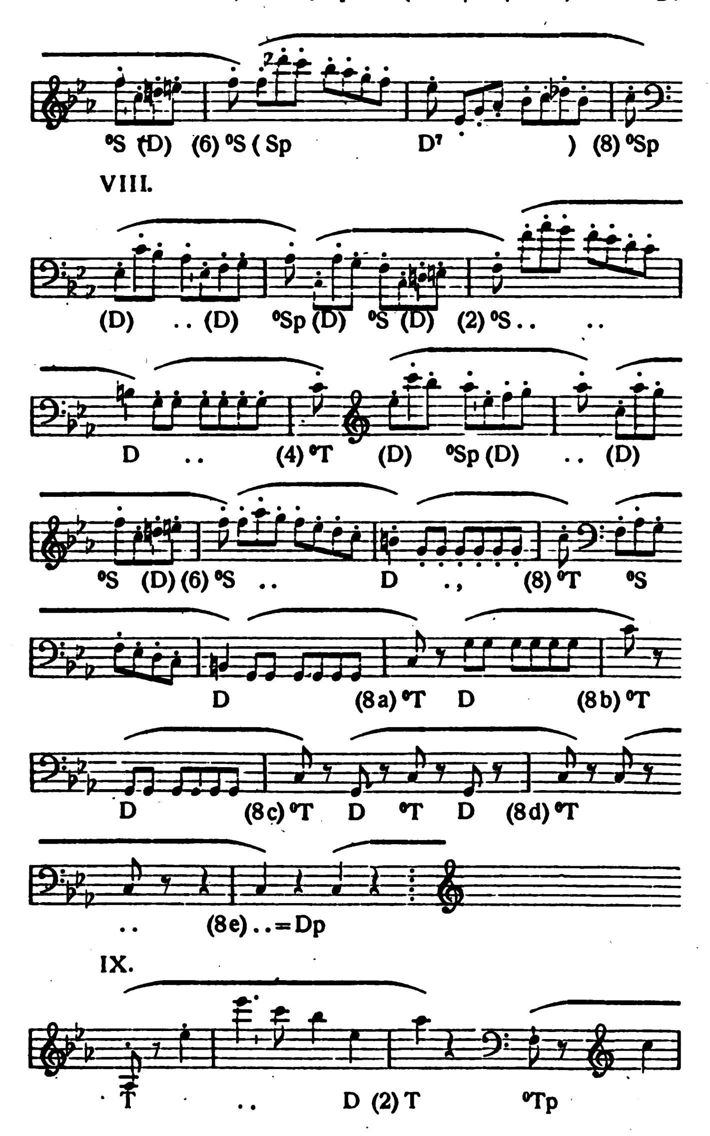



cresc.
(D) ..
(D) (8b) ..
(6) ..
decresc.
(8c=
II.
con 8ve
T D (2) T .. .. D (4) T D
(6) +
(6a)
tr
D (6b)
T
(8a=
5
.. D (6) T .. .. D (8b) T

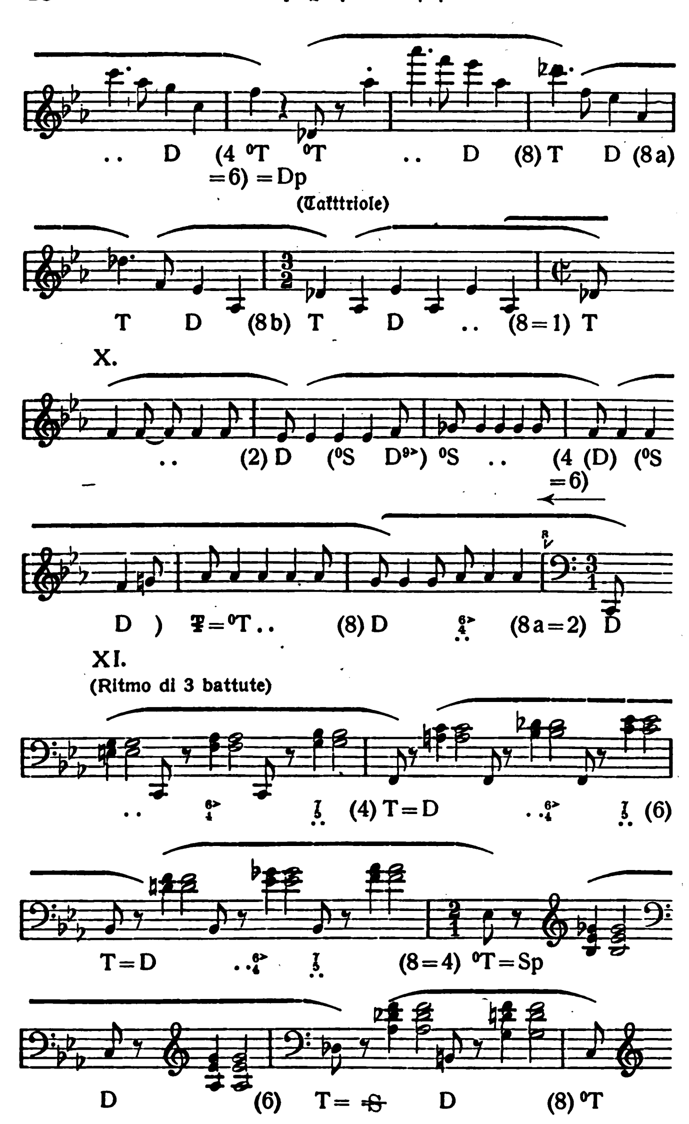

III.
S T S6
D6/4 (2) T
S T S6
D6/4 (4) T
all' ottava
(D) Tp = 0T
D .. 0T (6) D 0S 0T 0S 0T 0S (8)
0T 0S 0T 0S 0T 0S (8a) 0T
con 8ve
0T D9 0T D9 (8b) 0T .. 0T D9
con 8ve

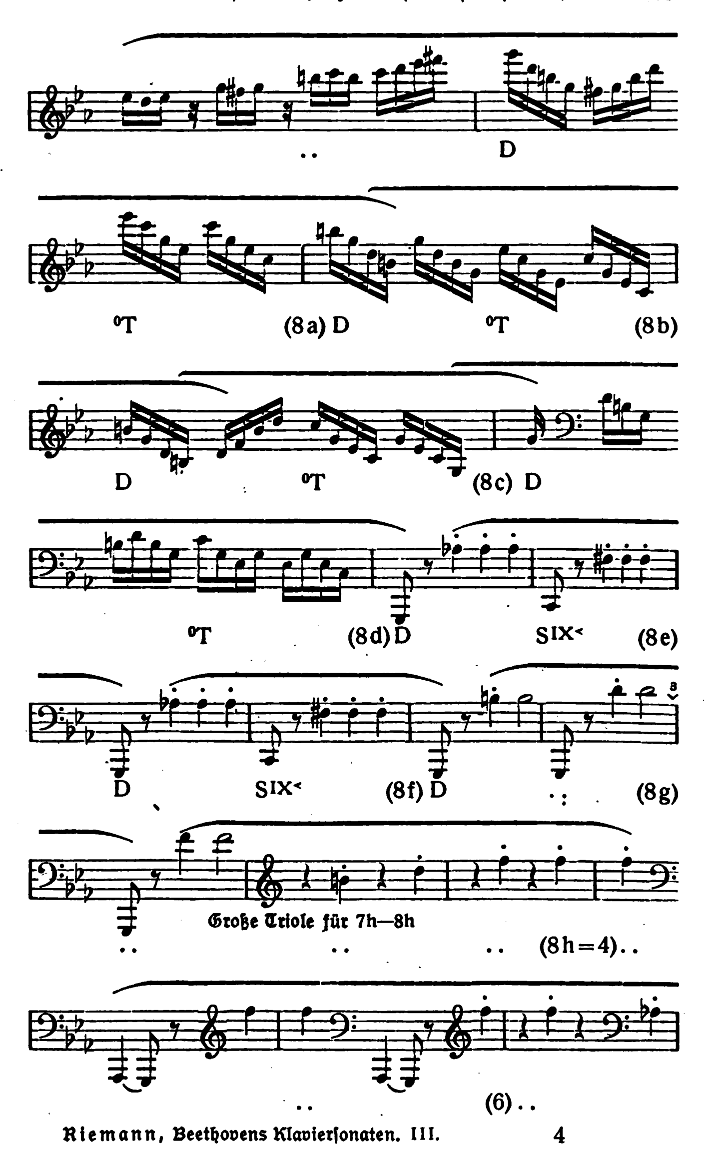


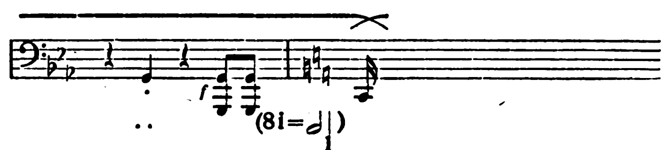
⁰T D⁹> (8c) ⁰T D⁹> ⁰T D⁹> (8d)
⁰T D⁹> ⁰T D⁹> ⁰T
(8e = 𝅗𝅥 | 1)
IV.
.. .. D (2) ⁰T = Dp T .. .. D (4) T = S
D .. D⁷ (6) .. .. (8 = 𝅗𝅥 | 1)
V.—VI. = I.—II. (Rondo².)
usw. wie oben bis II., 8b
T .. D (8b) T
VII.
Minore.
con 8va
D ⁰T D ⁰T (D) ⁰S (D) (2) ⁰S (Sp
D⁷) (4) ⁰Sp D ⁰T D ⁰T (D)



°S (D) (6) °S (Sp D⁷) (8) °Sp
VIII.
(D) .. (D) °Sp (D) °S (D) (2) °S .. ..
D .. (4) °T (D) °Sp (D) .. (D)
°S (D) (6) °S .. D .., (8) °T °S
D (8a) °T D (8b) °T
D (8c) °T D °T D (8d) °T
.. (8e) .. = Dp
IX.
T .. D (2) T °Tp


.. D (4 °T °T .. D (8) T D (8a)
=6) =Dp
(Takttriole)
T D (8b) T D .. (8=1) T
X.
.. (2) D (°S D9>) °S .. (4 (D) (°S
=6)
D) T=°T.. (8) D 6> 4 (8a=2) D
XI.
(Ritmo di 3 battute)
.. 6> 4 7 5 (4) T=D .. 6> 4 7 5 (6)
T=D .. 6> 4 7 5 (8=4) °T=Sp
D (6) T= S (8) °T


D
°T
(8a) D
°T
(8b)
D
°T
(8c) D
°T
(8d) D
SIX<
(8e)
D
SIX<
(8f) D
(8g)
Große Triole für 7h—8h
(8h=4)..
(6)..



XII.—XIV. = I.—III. (Rondo³.)

con 8ve

usw. wie oben bis III., 4

(2) (4) T

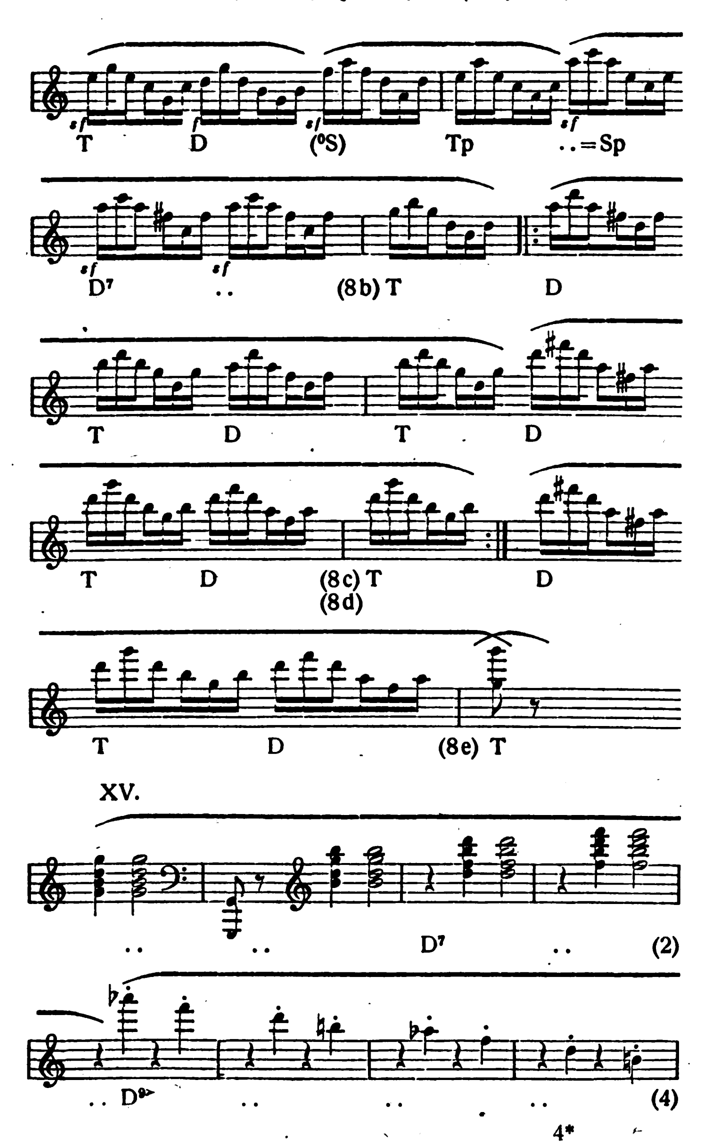
.. S T S⁶ ..
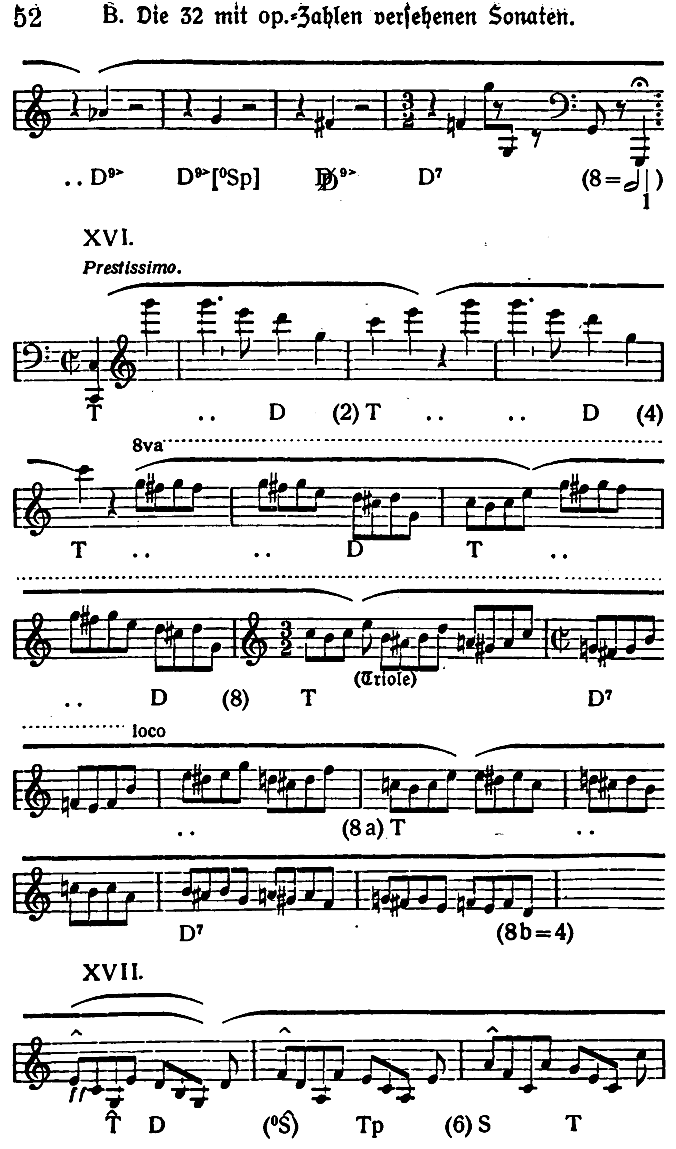
T D (6) T .. S

T S⁶ .. T

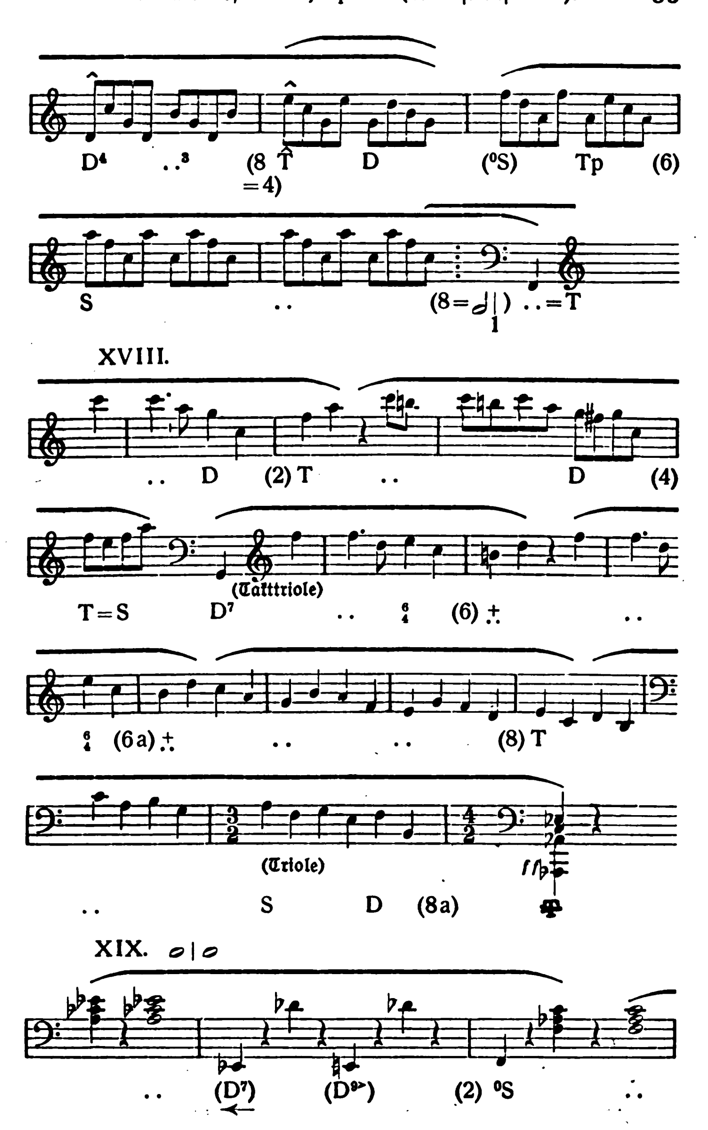
D (8) T .. D (⁰S)
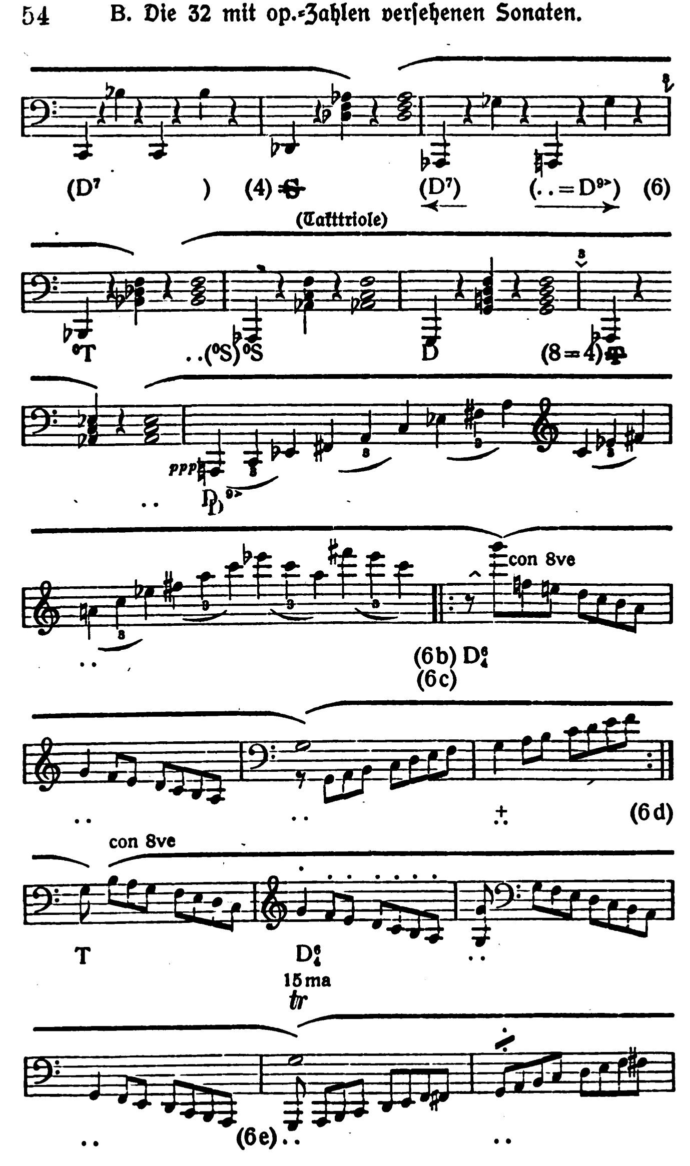
Tp S D⁴ .. (8a) T

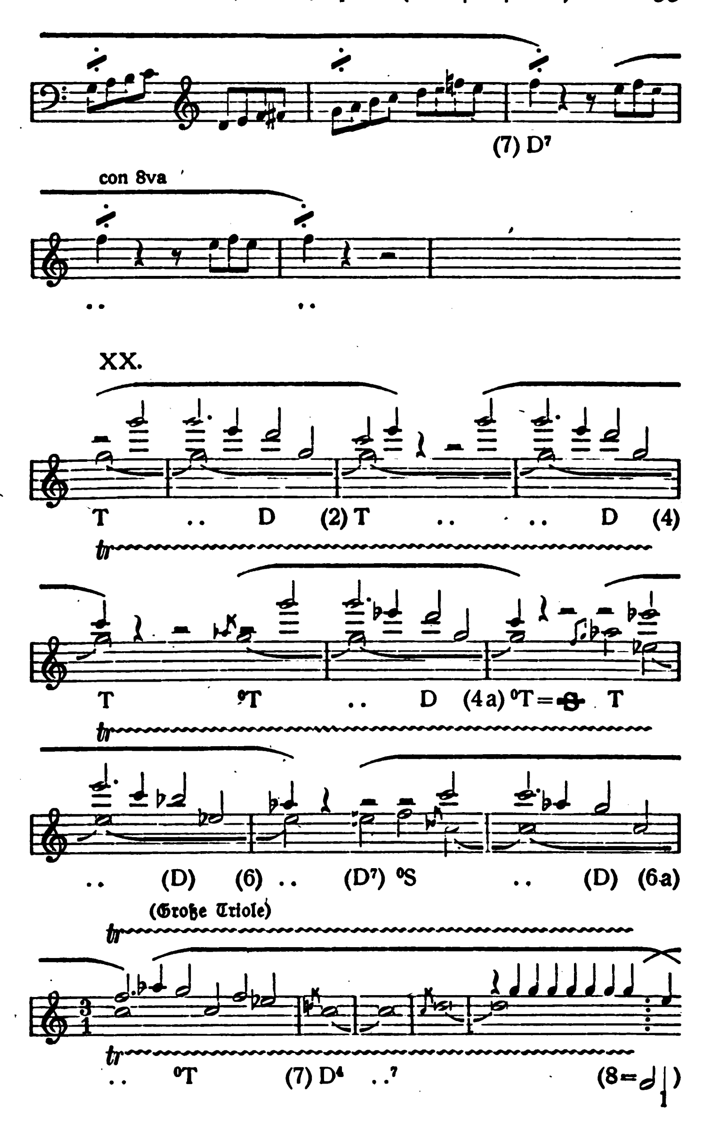

sf
f
sf
sf
T
D
(⁰S)
Tp
.. = Sp
sf
sf
D⁷
..
(8b) T
D
T
D
T
D
T
D
(8c) T
(8d)
D
T
D
(8e) T
XV.
..
..
D⁷
..
(2)
.. D⁹
..
..
..
(4)



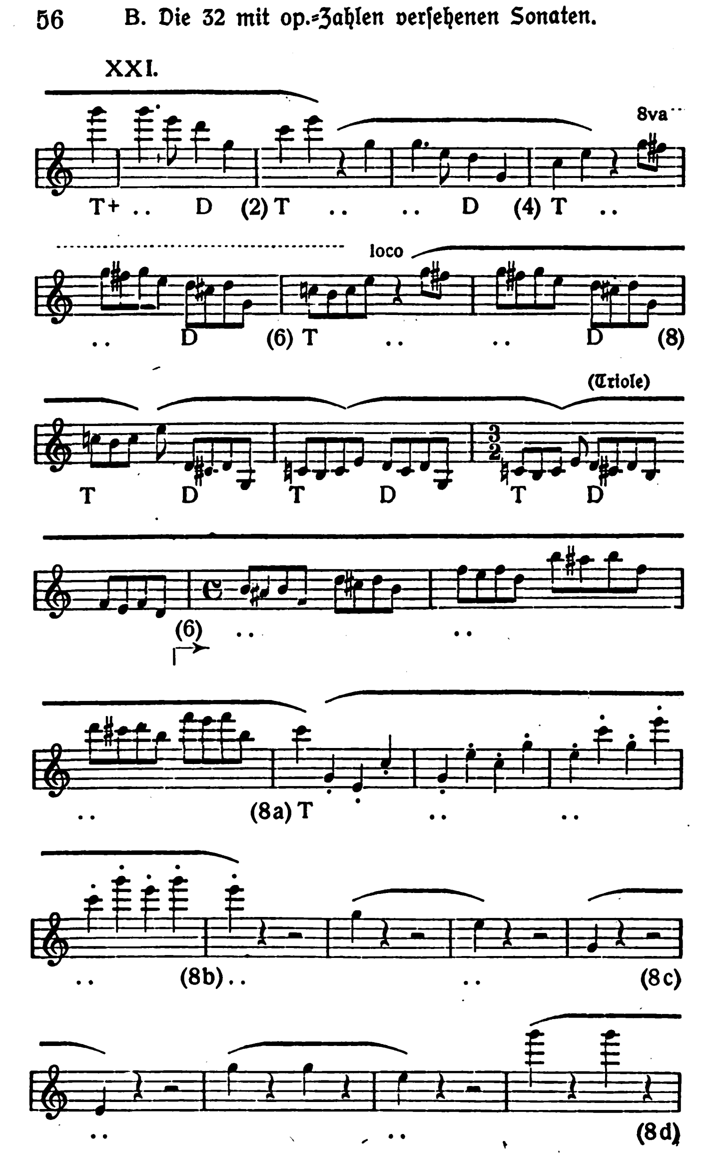
.. D9> D9>[0Sp] D9> D7 (8=1)
XVI.
Prestissimo.
T .. D (2) T .. .. D (4)
8va
T .. .. D T ..
.. D (8) T (Triole) D7
loco
.. (8a) T ..
D7 (8b=4)
XVII.
ff
T D (0S) Tp (6) S T

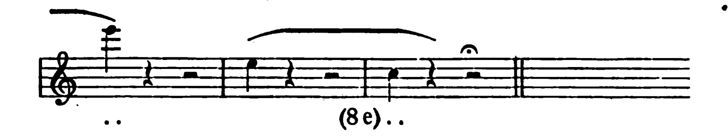

D4
(8
=4)
T
D
(0S)
Tp
(6)
S
(8=
1
..=T
XVIII.
D
(2) T
D
(4)
T=S
D7
(Takttriole)
(6)
(6a)
(8) T
(Triole)
S
D
(8a)
ff
XIX.
(D7)
(2) 0S


(D⁷)
(4) S
(D⁷)
(..=D⁹>)
(6)
(Takttriole)
°T
..(°S)°S
D
(8=4)
ppp
D⁹>
con 8ve
(6b) D⁶₄
(6c)
(6d)
con 8ve
T
D⁶₄
15ma
tr
(6e)


(7) D⁷
con 8va
XX.
T .. D (2) T .. .. D (4)
tr
T ⁰T .. D (4a) ⁰T = T
tr
.. (D) (6) .. (D⁷) ⁰S .. (D) (6a)
(Große Triole)
tr
tr
.. ⁰T (7) D⁴ ..⁷ (8 =)

XXI.





Sonate 28, F-dur, op. 54,

ohne Widmung zuerst erschienen im Wiener Kunst- und Industriekontor 1806 (angezeigt in der Wiener Zeitung als ‚LIme Sonate pour le Pianoforte' op. 54, komponiert wohl 1803—1804. Die rätselhafte Numerierung von op. 54 als **51. Sonate,** die nur noch in der von op. 57 als 54. Sonate ein Gegenstück hat, haben bereits Lenz (a. a. O. S. 279) und Nottebohm (I. Beethoveniana S. 8 f.) zu lösen versucht, doch nicht mit vollständigem Gelingen. Lenz zählt außer den Solosonaten die Duos für Klavier und ein anderes Instrument und kommt dabei auf die Zahl von 54 Sonaten, von denen aber 16 erst auf op. 54 folgen. Nottebohm zählt alle in Sonatenform geschriebenen Werke (Symphonien, Konzerte, Streichquartette, Sextett, Septett) und mußte op. 26, 27 und 49 als nicht mitzählend betrachten, um die Zahl 51 für op. 54 zu erhalten, was natürlich nicht akzeptabel ist. Daß aber wirklich Beethoven die Konzerte und Symphonien bei dieser Rechnung mitgezählt hat, scheint hervorzugehen aus den Werken, die zwischen der 51. Sonate op. 54 und der 54. op. 57 liegen: op. 55, Sinfonia eroica, op. 56 Tripel-Konzert für Klavier, Violine und Cello. Nach mancherlei Experimenten ist es mir gelungen, die Nummer 51 für op. 54 zu finden, indem ich, beginnend mit den drei Sonaten von 1783, alle in Sonatenform geschriebenen Werke zählte, in denen Klavier mitwirkt (Duos, Trios, Quartette, Konzerte, aber nicht die für Streich- und Blasinstrumente ohne Klavier geschriebenen, wohl aber die Symphonien). Hier ist das Resultat:

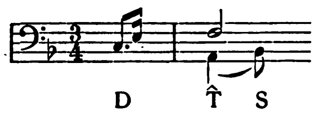
3 Sonaten vom Jahre 1783 = 1—3,
op. 1, 3 Trios = 4—6,
op. 2, 3 Solosonaten = 7—9,

op. 5, 2 Cellosonaten = 10—11,
op. 6, vierhändige Sonate D-dur = 12,
op. 7 = 13,
op. 10, Nr. 1—3 = 14—16,
op. 11, Trio B-dur = 17,
op. 12, 3 Violinsonaten = 18—20,
op. 13 = 21,
op. 14, Nr. 1—2 = 22—23,
op. 15, C-dur-Konzert = 24,
op. 16, Klavierquartett mit Bl. = 25,
op. 17, Hornsonate = 26,
op. 19, B-dur-Konzert = 27,
op. 21, C-dur-Symphonie = 28,
op. 22 = 29,
op. 23, Violinsonate = 30,
op. 24, Violinsonate = 31,
op. 26 = 32,
op. 27 I—II = 33—34,
op. 28 = 35,
op. 30, 3 Violinsonaten = 36—38,
op. 31 I—III = 39—41,
op. 36, D-dur-Symphonie = 42,
op. 37, C-Moll-Konzert = 43,
op. 38, Trio-Arrangement des Septetts = 44,
op. 41, Arrangement der Serenade op. 25 für Klavier und Flöte = 45,
op. 42, Arrangement der Serenade op. 8 für Klavier und Bratsche = 46,
op. 47, Violinsonate = 47,
op. 49 I—II = 48—49,
op. 53 = 50,
op. 54 = 51 (!),
op. 55, Sinfonia eroica = 52,
op. 56, Tripelkonzert = 53,
op. 57, Sonata appassionata = 54 (!).

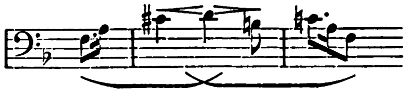
Wenn auch der Sache kein großes Gewicht beizulegen ist, so sieht man doch, daß es nicht ganz unmöglich ist, die Numerierung als 51. und 54. Sonate für op. 54 und 57 zu erklären!

Op. 54 gehört zu den am niedrigsten eingeschätzten Werken. Lenz erklärt die Sonate für einen „Torso“, für ein „aus Not oder auf Drängen des Verlegers vor der Fertigstellung veröffentlichtes Werk“, einen „Karton, aber kein Bild“, und sagt geradezu (a. a. O. S. 279): „Wir begegneten noch niemandem, der dem Torso in op. 54 einigen Geschmack abzugewinnen vermocht hätte.“ E. von Elterlein (a. a. O. S. 93) findet besonders den zweiten Satz „leer und bedeutungslos“. W. Nagel glaubt in den gleichzeitigen Sorgen des Meisters um seine Oper Fidelio die Erklärung dafür suchen zu müssen, daß „für die Sonate nichts Rechtes herauskam“. Lernt man die Sonate näher kennen, so stellt sich heraus, daß zwar op. 54 zwischen den Nachbarwerken op. 53 und 57 durch seine bescheidenen Dimensionen zurücktritt, dennoch aber die banale Redensart vom „gelegentlich schlafenden Homer“ (Lenz a. a. O.) ganz und gar nicht am Platze ist. Die Konzertspieler lieben wohl durchschnittlich op. 54 nicht allzusehr, weil die Technik stachlig und nicht ohne fatale Klippen ist, so daß das Werk als nicht dankbar gilt. Weder der erste noch der zweite der nur zwei Sätze ist recht eigentlich virtuos geartet. Es ist schwer, mit ihnen zu glänzen. Aber Reineckes Ansicht, daß op. 54 die einschmeichelnde Lyrik fehle, wie sie meistens in dem langsamen Satze oder doch in dem zweiten Thema der Ecksätze zu finden ist, fordert den Widerspruch heraus. Der erste Satz wenigstens ist von direkt ansprechender Melodiosität, zumal das Kopfthema, das auch Reinecke „freundlich“ nennt. Trotz seines absprechenden Gesamturteils scheint doch Lenz noch am meisten einen Begriff von der Raffiniertheit und intrikaten Arbeit zu haben, die op. 54 charakterisieren, da er (a. a. O. S. 280) mancherlei in op. 54 findet, was an den „letzten“ Beethoven erinnert, und besonders das „massenhafte Auftreten des harmonischen Elements“ hervorhebt, „welches hier das melodische ganz zu erdrücken droht“. Besonders der Hinweis auf den Reichtum der Harmonik ist dankenswert. Nur spräche man wohl richtiger von einer raffinierten melodischen Auszierung der Harmonie als von einer Erdrückung der Melodie durch die Harmonie. Vorhalte an allen Ecken und

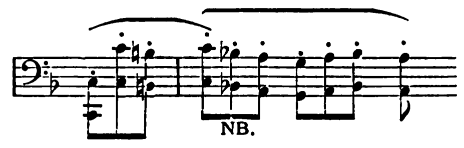
Enden, Einführung von leiterfremden Wechselnoten, Zwischendominanten usw. usw. täuschen ein reich modulatorisches Wesen vor, wo in Wirklichkeit die Tonalität stabil ist. Das ist besonders bei den verzierten Wiederholungen des Hauptthemas auffällig. Gleich das Kopfmotiv ist harmonisch interessant durch die weibliche Endung, welche der ausgehaltenen halben Note den Sinn der Harmoniefolge T—S gibt:
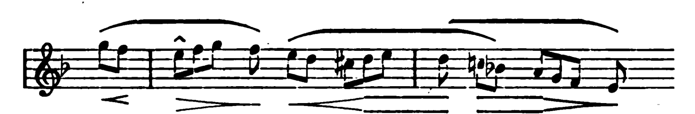


die natürlich ein *crescendo* für die Endung bedingt. Periode II bringt eine Verschränkung der Taktmotive, welche die Ausdehnung des Keszendos bis zum zweiten Taktschwerpunkte nötig macht (von Beethoven durch < > angezeigt):
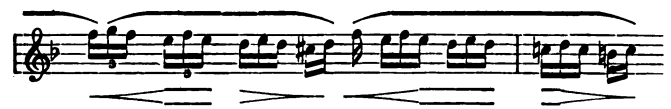


Mit Periode III tritt das widerborstige Achteltriolenthema in Staccato-Oktaven auf, das einen scharfen Gegensatz gegen das freundliche Kopfmotiv durch den ganzen Satz bildet. Da sogleich Anschlußmotive auftreten,



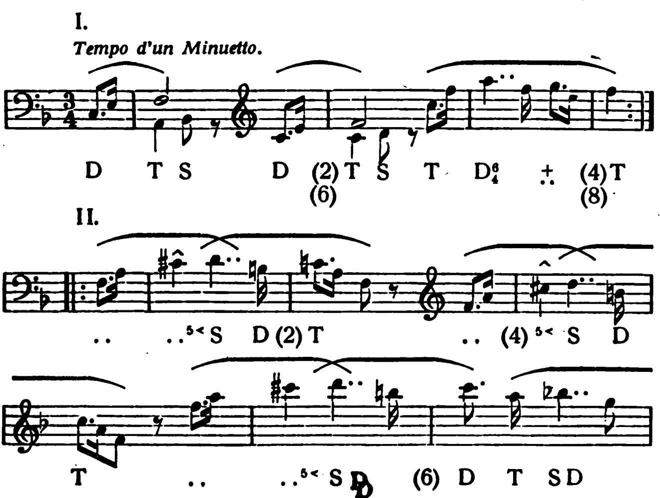
so ist damit allzuerregtem Wesen begegnet. Dafür macht sich aber ein neues rhythmisches Element geltend, das den Aufbau kompliziert und die Auffassung erschwert, nämlich der Widerspruch der imitierten Motive (sechs Achtel abbetont) gegen die Taktart ($\frac{9}{8}$), durch die das Sechsachtelmotiv seine Stellung im Takte verschiebt (rhythmische Sequenz):
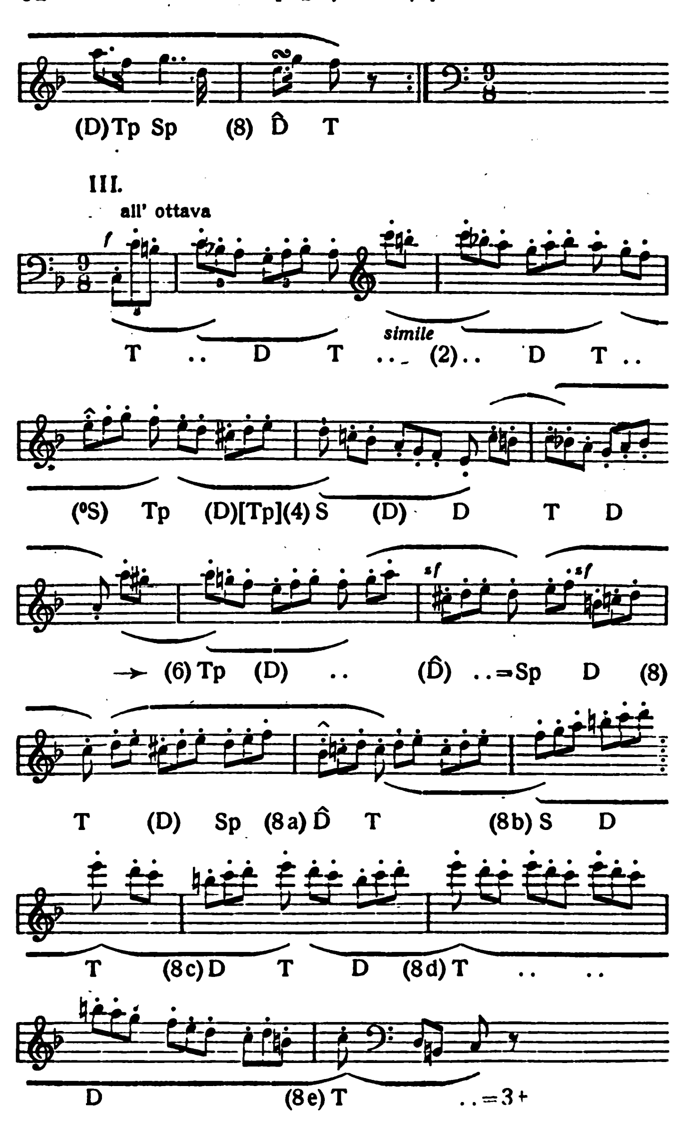


Dieses interessante Spiel bildet den Inhalt von Periode III—IV. Etwas Ähnliches bringt auch Periode IX, wo ein Motiv von vier Sechzehnteltriolen sequenzmäßig fortgeführt wird:
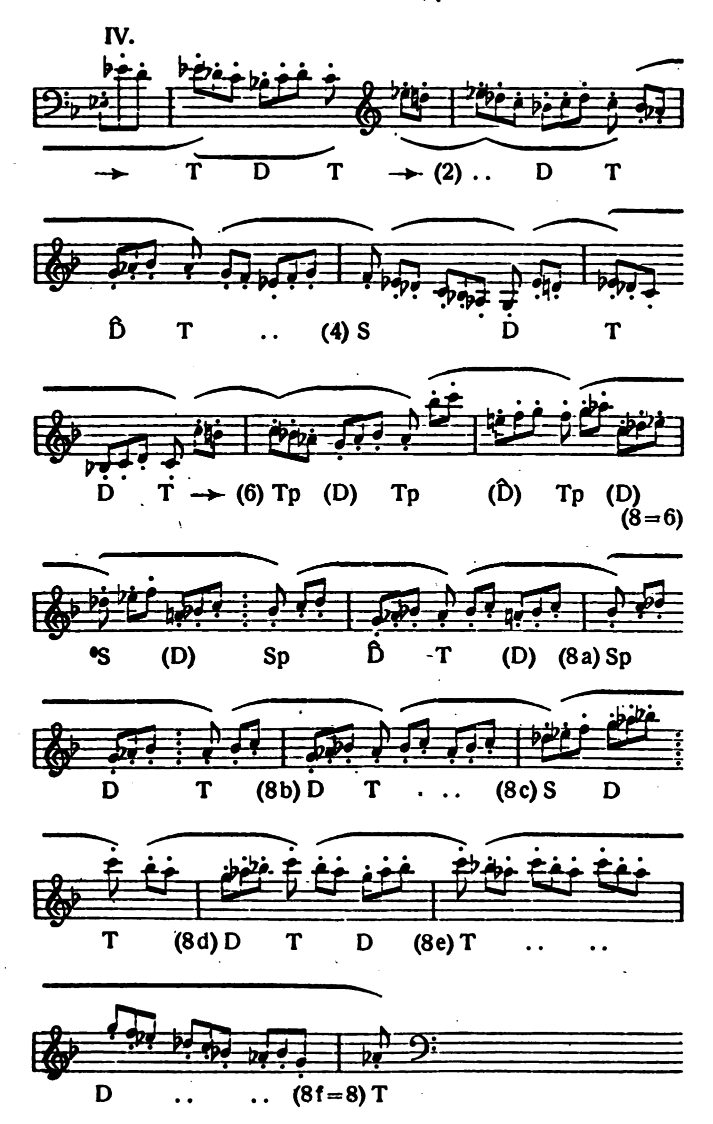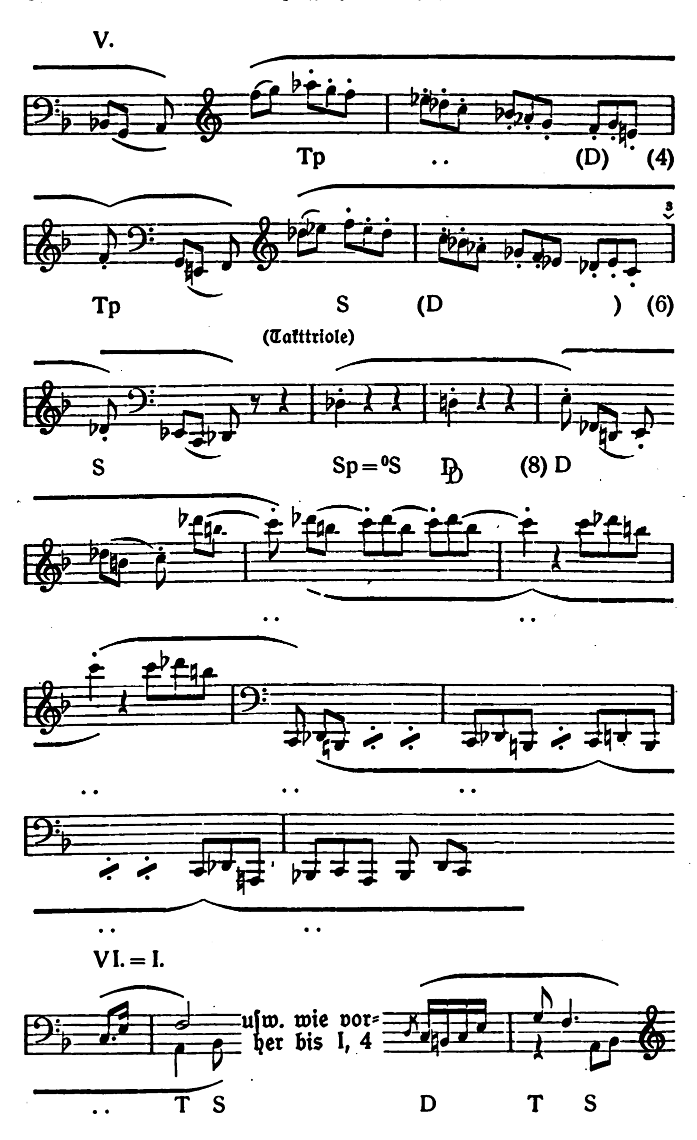


Wer das feine Filigran dieser Figurationen studiert hat, wird den Satz nicht mehr „leer und bedeutungslos" finden, sondern die meisterliche Kleinarbeit bewundern. Große Triolen ereignen sich in Periode V (Takttriole für 6—8) und Periode IX (ebenso), sowie am Schluß der Coda (X, 6 b—8), wo noch des weiteren die freie rhythmische Wirkung des Rücktritts aus der Achtel-Triolenbewegung in die gemeine Achtelbewegung als ein ausgeschriebenes Ritardando hinzukommt. Alles weitere besagt die Skizze der Analyse.

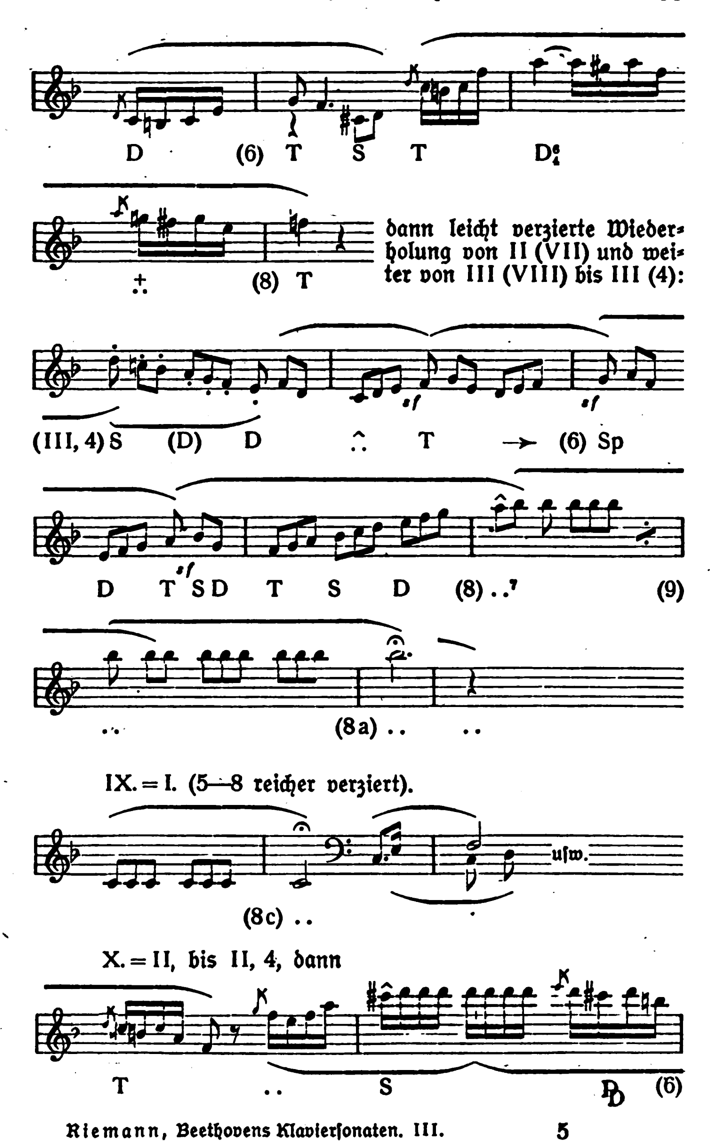


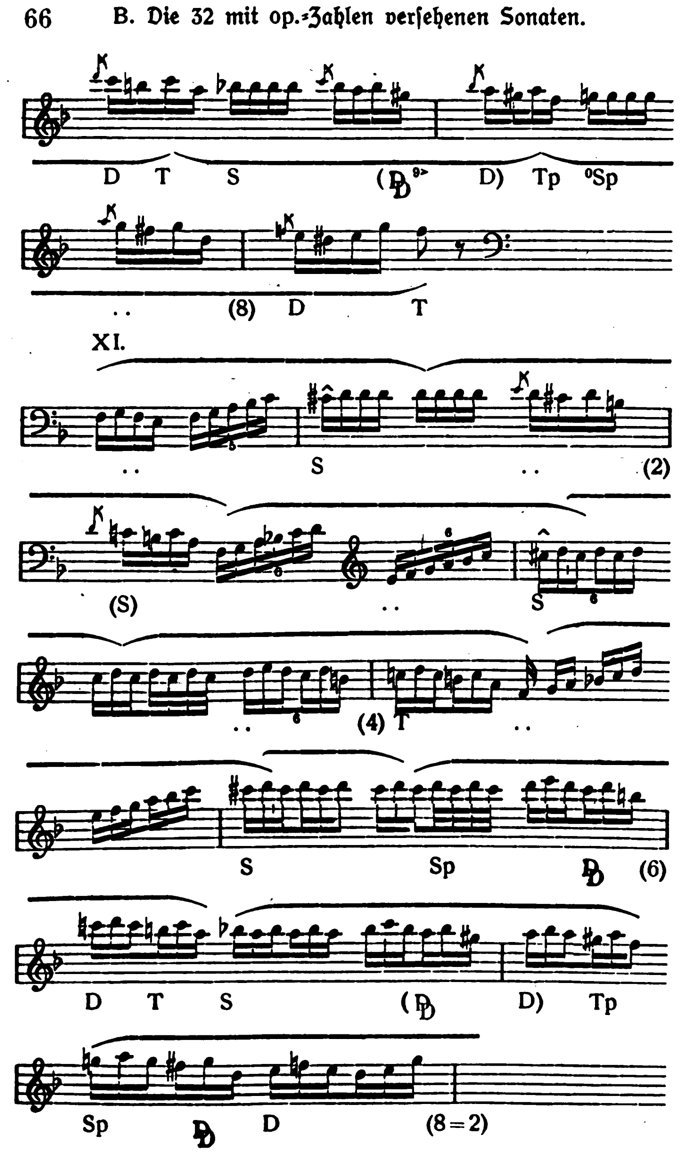

(D)Tp Sp (8) D̂ T
III.
all' ottava
f
simile
T .. D T ... (2).. D T ..
(⁰S) Tp (D)[Tp](4) S (D) D T D
sf
→ (6) Tp (D) .. (D̂) ..⇒Sp D (8)
T (D) Sp (8a) D̂ T (8b) S D
T (8c) D T D (8d) T .. ..
D (8e) T ..=3+

IV.
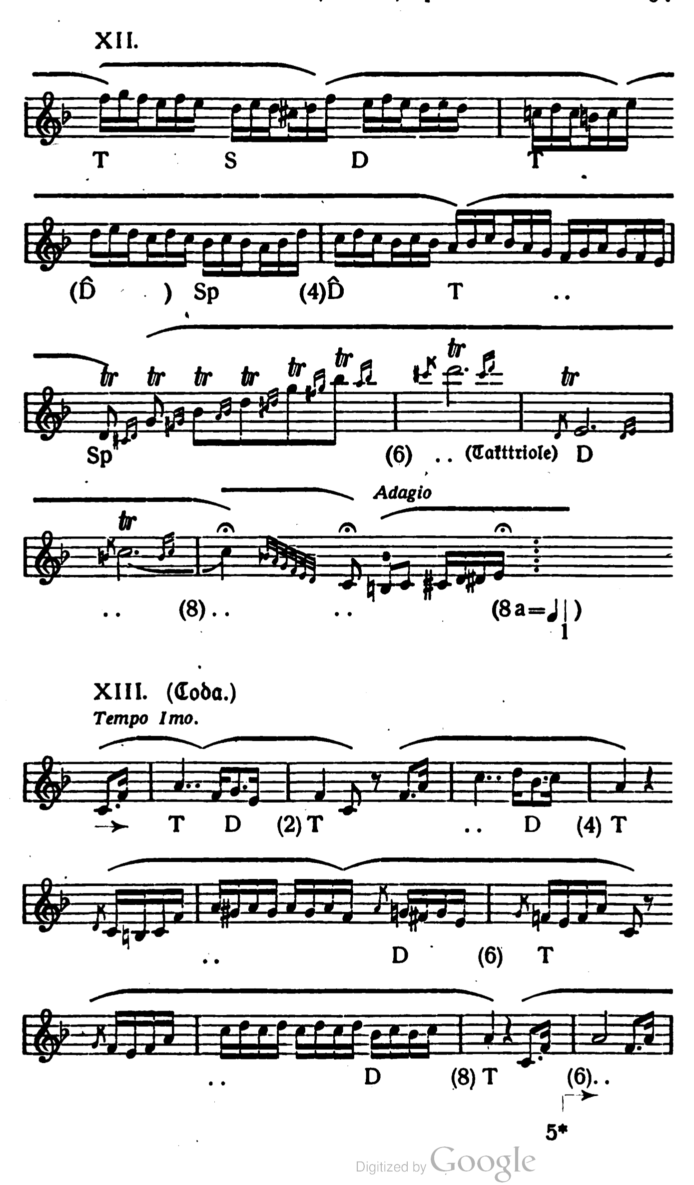

→ T D T → (2) .. D T
D̂ T .. (4) S D T
D T → (6) Tp (D) Tp (D̂) Tp (D)
(8=6)
S (D) Sp D̂ T (D) (8a) Sp
D T (8b) D T . .. (8c) S D
T (8d) D T D (8e) T .. ..
D .. .. (8f=8) T

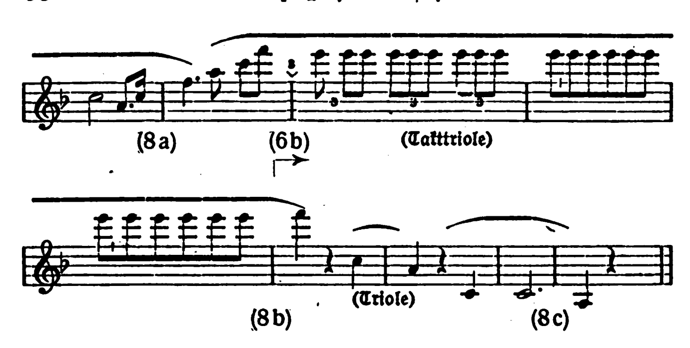

V.
Tp
(D) (4)
Tp
S (D) (6)
(Takttriole)
S
Sp = ⁰S
(8) D
VI. = I.
usw. wie vorher bis I, 4
T S
D T S


D (6) T S T D
(8) T
dann leicht verzierte Wiederholung von II (VII) und weiter von III (VIII) bis III (4):
sf
sf
(III, 4) S (D) D T → (6) Sp
sf
D T S D T S D (8) (9)
(8a)
IX. = I. (5—8 reicher verziert).
usw.
(8c)
X. = II, bis II, 4, dann
T S (6)



D T S (D D D) Tp ⁰Sp
.. (8) D T
XI.
.. S .. (2)
(S) .. S
.. (4) T ..
S Sp D (6)
D T S (D D) Tp
Sp D D (8=2)
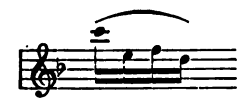

XII.
T S D T
(D̂) Sp (4)D̂ T . .
Sp (6) . . (Takttriole) D
Adagio
. . (8) . . . . (8a = ♩| 1)
XIII. (Coda.)
Tempo Imo.
T D (2) T . . D (4) T
. . D (6) T
. . D (8) T (6). .
5*
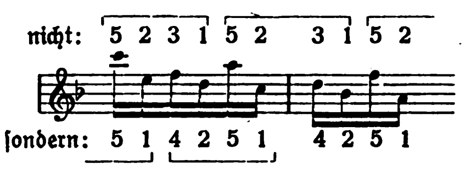


Der **zweite** (letzte) Satz von op. 54 ist ein *Allegretto* F-dur 2/4, das Verwandtschaft mit dem Schlußrondo von op. 26 zeigt. Ebenso wie dieses läuft es von Anfang bis zu Ende in ununterbrochener Sechzehntelbewegung, ist also ein richtiges Perpetuum mobile. Aber sogar technisch-motivisch stehen einander beide Sätze nahe. Im Schlußsatze von op. 26 spielte die Auflösung der Griffolge [4 5 / 2 1] in Sechzehntel als
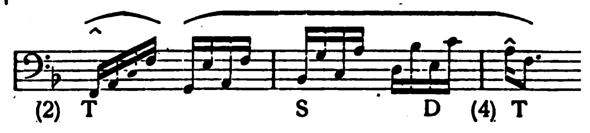


die dominierende Rolle. Im Schlußsatze von op. 54 sind eine ganze Reihe von Perioden (III, VI, XII) und Periodenteilen (z. B. I, 5 aff.) ebenfalls mit dem Motiv der wechselnden Terzen- und Sextenbrechung gebildet, und zwar in einer Form, die in op. 26 nur scheinbar nicht angewandt ist:



Sieht man aber näher zu, so ist das doch nichts anderes als [Notenbeispiel] und der Klavierspieler wird gut tun, die Applikatur von dieser Deutung aus zu wählen:



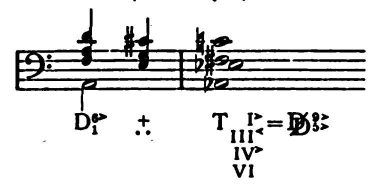
natürlich aber ohne darum Motive in den vier Sechzehnteln mit gemeinsamem Balken zu erblicken. Solche Konflikte zwischen der Applikatur, welche die Motivbildung an die Hand gibt, und derjenigen, welche die bequemste Grifftechnik nahelegt, sind nichts Seltenes und haben uns auch schon beschäftigt (Bd. III, S. 9). Neben dem Wechsel zwischen Terzen- und Sextengriffen spielen aber auch Reihen von gebrochenen Sexten oder von gebrochenen Terzen fortgesetzt eine Rolle in dem Passagenwerk des Stückes. Das Kopfthema ist ein aufsteigender Sextengang, der von einem arpeggierten Oktavgriffe sich ablöst und in einem Terzschritt abwärts ausläuft.



Da dieses dreitaktige Motiv viermal nacheinander in wechselnder Oktavlage gebracht wird, und zwar derart, daß der Schlußtakt immer gleich Anfangstakt der Nachahmung wird, so ist der Bau der I. Periode: 2—4 (= 2 a)—4 a (= 6)—8 (= 6 a)—8 a, d. h. die viermal drei Takte zählen durch die Verschränkungen zusammen nur 9 Takte. Dazu kommt als fernere Erweiterung der Periode ein abwärts gerichteter neuer Nachsatz (mit dem Sexten-Terzen-Motiv gearbeitet), der die Modulation zur Dominante (C-dur) vollzieht (5 b bis 8 b) und mehrere Bestätigungen des C-dur-Schlusses gibt (7 c—8 c, 7 d—8 d [diese beiden mit Wiederaufnahme des Kopfmotivs], 7 e—8 e). Ein weiterer zweitaktiger Anhang führt mit 8 f = 2 zur Wiederholung der ganzen Periode (:‖), bei der Wiederholung (II^{da}) aber mit Sp = ^{0}S zum Halbschluß auf der Dominante der Parallele (a^{+}). Auch der nun folgende weitausgeführte Teil (Periode

II—XV!) wird wiederholt, und zwar mit derselben Unterscheidung der I^{a} und II^{da}, nur daß diesmal die I^{a} den Triller auf b (bei XV, 8 = 6) aus D^{7} (c^{7}) zu S^{VII} (d^{VII}) umdeutet, so daß der Halbschluß auf a^{+} wieder anschließen kann, und die II^{da} dem b seinen Sinn als c^{7} beläßt und Periode XVI nur noch eine Coda in F-dur bringt. Die Form des Satzes ist eine ungewöhnliche. W. Nagel (II, S. 106) sagt zwar kurzweg: „Seine Form ist die eines breit ausgesponnenen Rondos“, bleibt aber jede Motivierung dieser Ansicht schuldig. Die Hauptmerkmale eines Rondos, das mehr als zweimalige Auftreten des Kopfthèmas und seine Ablösung durch kontrastierende Divertissements (Couplets) in anderen Tonarten, fehlen ganz. Wohl ist ein Hauptthema erkennbar (das Kopfthema). Aber dieses wandert im Laufe des Satzes durch eine ganze Reihe fremder Tonarten (A-dur [Periode III], G-dur [Periode IV], B-Moll [Periode V], C-dur [Periode IX], F-dur [Periode XI] und XVI]) und klingt in einer Anzahl weiterer mit seinem Anfangsmotiv an (As-dur, Des-dur in Periode VII, C-dur, B-dur Periode XIII, As-dur, Ges-dur, G-Moll, Des-dur, B-Moll Periode XIV). Man könnte an die alte vormozartische „Konzertform“ denken, für welche das Wandern des Hauptthemas (Ritornell) durch fremde Tonarten charakteristisch ist. Nagels Bemerkung (a. a. O. II, S. 107), das Hauptthema des Satzes bleibe im großen und ganzen unverändert, ist mir unverständlich. Dagegen kann Lenzs Bemerkung über das auffallende Vorwiegen des harmonischen Elements mit vollem Rechte auch auf den Schlußsatz bezogen werden, dessen modulatorischer Reichtum in der Tat höchst bemerkenswert ist. So wird z. B. in Periode VIII ein recht respektables Stück des Quintenzirkels durchlaufen, um von dem Des-dur, das Periode VII bei Takt 4 erreicht wurde, nach C-dur (VIII, 8) zurückzugelangen ($des^{+} = cis^{+}$—fis^{+}—h^{+}—e^{+}—a^{+}—d^{+}—g^{+}—c^{+}, das sind acht Quintschritte absteigend mit dem Sinne, daß die neue erreichte Tonika immer wieder Dominante wird). Periode VI bringt mehrmals nacheinander die frappante Modulation $D^{7}\,..\,{}^{8>}_{6>} = S^{VII}$ (g^{7}—f^{VII}—c^{+}—b^{VII}—f^{7} usw.), die auch nur auf den absteigenden
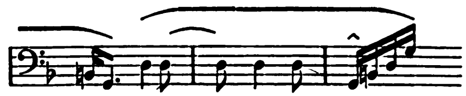
Quintenzirkel hinausläuft. Eine auffällige Trugfortschreitung bringt Periode III bei 8 = 4a, nämlich nach a⁷ statt des erwarteten D-Moll-Akkordes den übermäßigen Terz-Quart-sextakkord as c es fis, der als starke chromatische Alteration des D-Moll-Akkords verständlich ist:
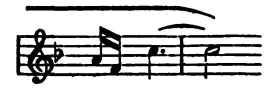


und nach C-Moll führt, aber mit Umdeutung von es zu dis (9> ≅ 3) weiter nach A-Moll und mit abermaliger Enharmonik (dis fis a c ≅ fis a c es) nach g-dur. In Periode I—III bleibt der Schlußton des zweitaktigen Kopfthemas (der Tonart-Grundton bzw. die Dominante, zu welcher die nur kurz berührte Terz fortschreitet:
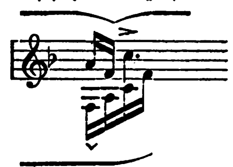


als Orgelpunkt während des Vortrags desselben Themas liegen. In beiden Fällen ist also der Halteton nicht nur Endnote, sondern zugleich Anfangsnote des durch sie allein repräsentierten Gegensatzes zum Hauptthema. Dieser Doppelsinn muß durch Akzent deutlich gemacht werden. Beethoven fordert *sfp*. Von Periode IV ab wird das evident dadurch, daß statt des einfachen Haltetones ein synkopisch repetierter dem Kopfmotiv gegenübertritt:



Es ist daher natürlich falsch, Periode I bei 4 = 6 die Endung zu hören als

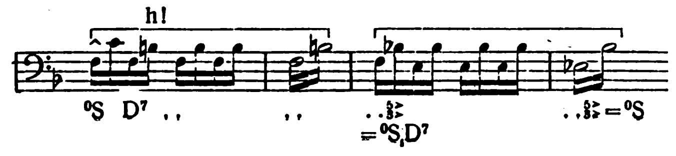


und ebenso in den Parallelstellen. Vielmehr ist nur die herunterschlagende Terz Endung, die Quinte aber durchaus neuer Anfangston. Die Ablösung der Quinte ist aber nicht ganz leicht, weil die drei Noten jedesmal mit dem viertönigen Anfangsmotiv des Kopfthemas zusammen auftreten:



Es ist etwas durchaus Gewöhnliches, daß in zwei einander gegenübertretenden Stimmen die Endungen solche kleine Unterschiede der Ausdehnung aufweisen. Die Tonphantasie nimmt dieselben nicht nur willig auf, sondern fordert ihre bewußte Herausarbeitung sogar gebieterisch und empfindet ihre Nichtbeachtung als blinden Flecken, als Verwischung der Linien der Zeichnung. Beim Anfänger und halb gebildeten Hörer ist dieses Bedürfnis, im Detail klar zu sehen, freilich noch nicht voll entwickelt; doch wächst dasselbe bei fortschreitender Musikbildung schnell. Erstaunlich ist, in wie kindlichem Alter bei entsprechender Anleitung der Sinn für restlose Erklärung der Motivbegrenzung sich geltend macht.
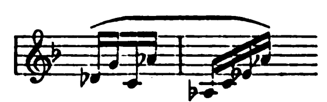
Volltaktige Leseweise kann in diesem Satze nicht viel Unheil anrichten, da das Kopfthema sogar mit dem Schwerpunkte des zweiten Taktes beginnt und daher bei allen seinen Wiedereintritten die volltaktige Leseweise wenigstens die großen Umrisse richtig trifft. Doch ist z. B. bei I, 8a Gefahr, das neue abwärts führende Motiv volltaktig zu lesen, anstatt zuerst a 𝄾 als Endung zu verstehen und dann erst mit viertönigen Motiven hinabzusteigen. Von IV (2b = 2) ab ist Vorsicht geboten für die Einstellung der Harmonien in der Taktordnung. Grundfalsch wäre natürlich die Teilung
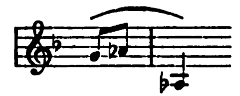


Die falsche Deutung würde Rosalien, d. h. zusammenhang-lose zweitaktige Stücke in verschiedenen Tonarten ergeben; sie würde also nicht erreichen, daß innerhalb der einzelnen Melodieteile die entscheidenden Schritte zu einer neuen Tonart gemacht werden, was wir schon mehrfach als Kardinalfehler brandmarken mußten. Auch bei Periode VIII ist volltaktige Leseweise falsch. Nicht als:



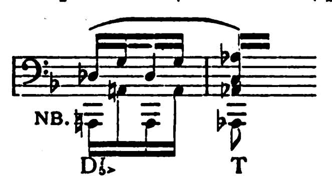
sondern als:
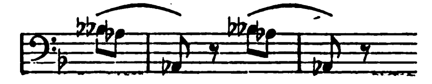


sind hier die Motive zu lesen, so daß als Melodiefaden der Oktavschritt abwärts
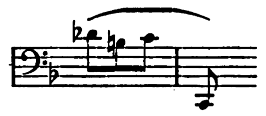


erscheint. Nur diese Deutung renkt das rhythmische Gefühl richtig ein für glatte Aufnahme der folgenden Bildungen. Übrigens sei auf die Häufung der Dominantharmonien mit verminderter Quinte (D$^{5>}$) aufmerksam gemacht. Beethovens Orthographie ist peinlich korrekt, bis auf Periode VI, Takt 8, wo er im Baß von es$^{o>}$ statt heses a♮ geschrieben hat:



In Periode VII leisten die Pausen gute Dienste, daß auch der Anfänger die Motive richtig sieht:
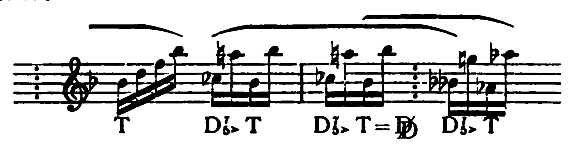


Diese unverkennbaren Motive orientieren zugleich bestimmt über vorausgegangene und weiterfolgende, die vielleicht dem Unerfahrenen an meiner Deutung Zweifel wecken können, so z. B. Periode XV das merkwürdige:



das scheinbar ganz wagehalsig und rücksichtslos in die Akkordgriffe der rechten Hand (g b e as c f) hineinschlägt, aber schließlich nur eine ganz harmlose Umschreibung des c^1 mit seinen beiden kleinen Nachbarsekunden des^1 und h ist. Höchst interessant ist die Fortentwicklung dieser Ansätze zum Triller Periode XV, Takt 5—8 (= 6)—8 a.

Eine etwas nachdrückliche (ein wenig gedehnte Vortragsweise) ist am Platze für die Anschlußmotive Periode XIII, Takt 4 und 8, welche den Schluß mit D$^{6}_{5>}$—T zweimal aneinanderhängen, die Tonart um einen ganzen Ton herabrückend:



Auch wieder ein hübscher Beleg für den „harmonischen Reichtum" des Satzes, den Elterlein leer und bedeutungslos nennt. Der ganze Satz gliedert sich in 16 Perioden der Struktur:

I. (Kopthema): 2—4 (= 2 a)—4 a (= 6)—8 (= 6 a) —8, 7 a—8 a, 5—8 b, 7 c—8 c, 7 d—8 d, 7 e—8 e, 7 f—8 f (= 2).

II. (As-dur): (8f = 2)—4 (= 2a)—4 a (= 6)—8 (= 6a) —8 (Schluß in D-Moll).

III. (in D-Moll): 1—8 (= 4 a)—8 a (= 4 b)—8 b (=2), Schluß in G-dur.

IV. (in G-dur): 2—4 (= 2 a)—4 a (= 6)—8 (= 6 a) —8 a (= 2) (Schluß in C-moll).

V. (C-moll): 8 (= 2) = 4 (= 2a)—4a (= 6)—8 (= 6 a) (C-dur) — 8 (Schluß in F-moll).

VI. (F-moll, Des-dur, As-dur): 1—4 (= 2a)—8 (= 4 b) —8 a.

VII. (As-dur, Des-dur, As-dur): 1—8.

VIII. (As-dur, Des-dur ≅ Cis-dur, zurück nach C-dur): 1—6, 5 a—6 a, 5 b—8 (= 4)—8 a (= 2).

IX. (C-dur): 8a (= 2)—4 (= 2 a)—4 a (= 6)—8 (=1).

X. (C-dur und Rückgang nach F-dur): 8 (= 1)—2 (= 3) —4 (= 5)—6 (= 4)—8, 7 a—8 a (= 2).

XI. (= I) f-dur: 8 a (= 2)—4 (= 2 a)—4a (= 6)—8 (= 6 a)—8 a (= 2), Schluß in B-dur.

XII. (B-dur, B-moll, Des-dur, C-dur): 8 a (= 2)—4, 3 a—4 a (=5)—8 (= 5 a)—8 a (= 1).
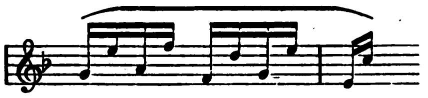
XIII. (C-dur, B-dur, As-dur): 1—8.

XIV. (As-dur, Ges-dur, Es-moll, Des-dur, B-dur, C-dur): 1—8 (= 5 a)—8 a.
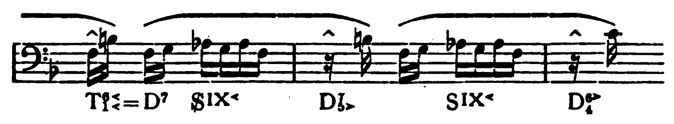
XV. (F-moll—a± bzw. F-dur): 1—8 (= 6 a)—8 a (= 2), Reprise von II ab. II^{da} 8 (= 2), Schluß in F-dur.

XVI. (F-dur, Coda): ‖: 8 (=2)—4 (= 2 a)—4 a—8 :‖ 5 a—8 a, 5 b—8 b.
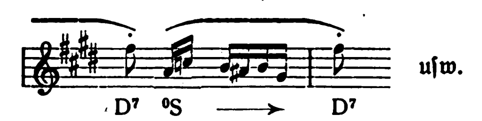
Neues Material bringt nur noch Periode X, nämlich das zweitaktige Motiv:
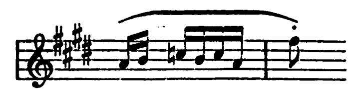


das sie mit Verschränkungen nachahmt, so daß fortgesetzt Umdeutungen stattfinden (2 = 1 a, 2 a = 3, 4 = 5). Der Nachsatz gewinnt dann größere Linien: 4 (= 5)—6 (=4)—8, 7 a—8 a. Das Periode XII bei 8 a = 5 statt des Schlusses in Des-dur auftretende auffällige Motiv:



wird uns nur wenig verwandelt im Schlußsatze von op. 06 wieder begegnen als



Hätte hier Beethoven geschrieben:



so wäre die Identität beider Bildungen evident. Sie ist aber auch in der vorliegenden Fassung stärker durchzufühlen, als das Notenbild verrät.

Die gegebenen Ausführungen werden, denke ich, genügen, Interesse für die Kleinarbeit des Satzes zu wecken.

Hier ist die Skizze der Analyse.

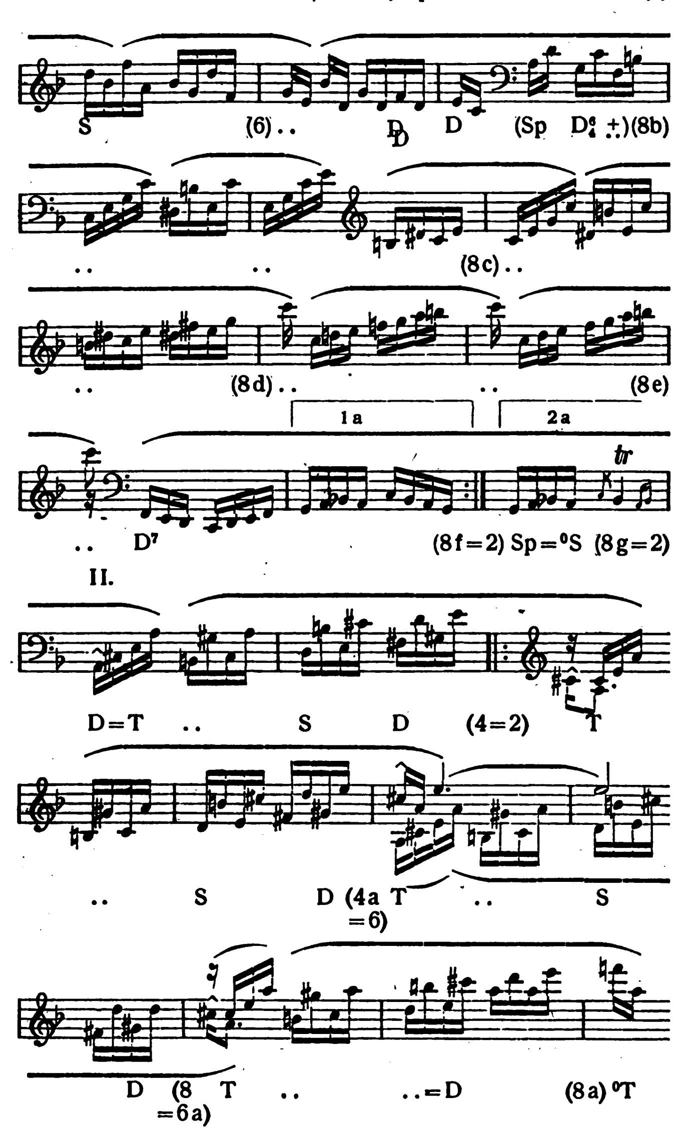
Allegretto.

I.

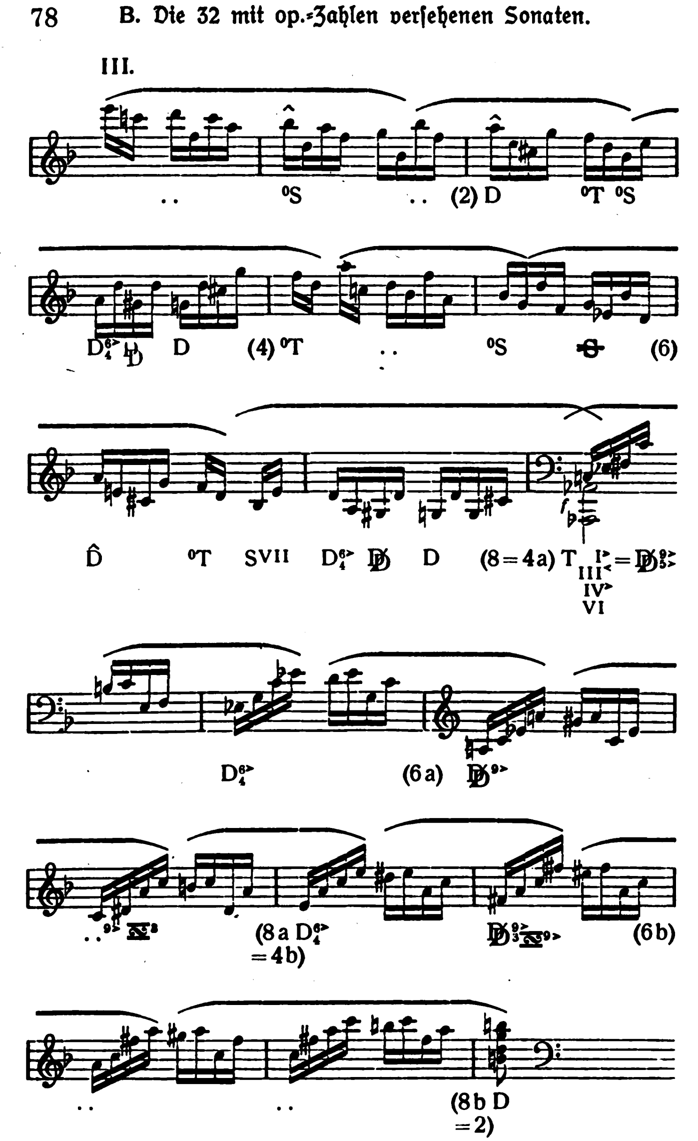
(2) T S< D (4=2) T

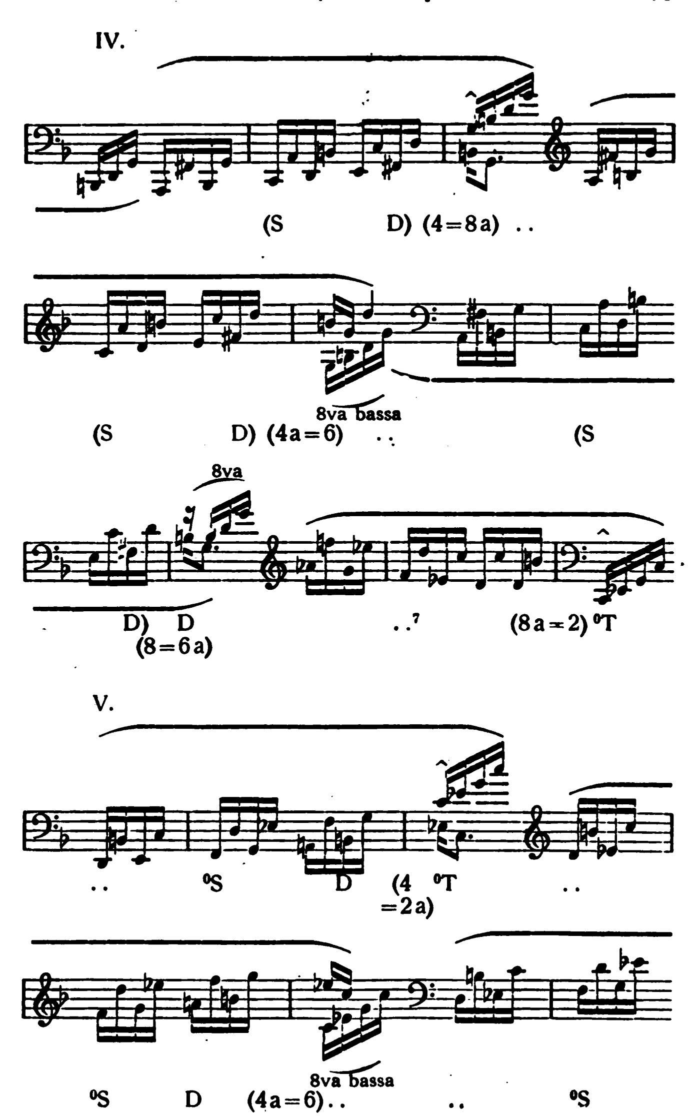
S D (4=6) T S D (8=6)

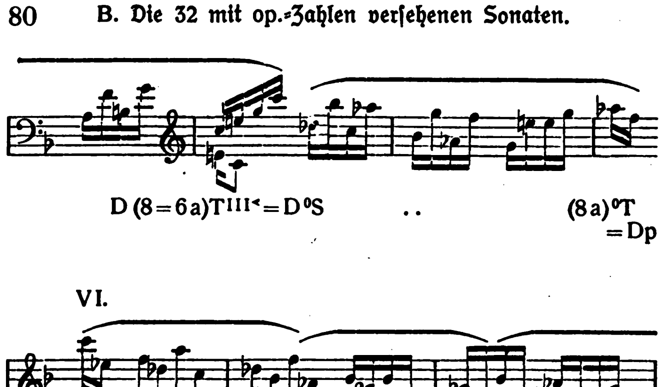
T S D (8a) T

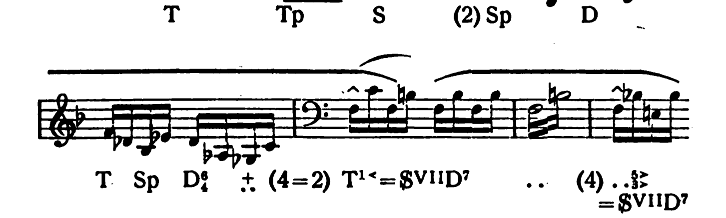

S
(6) . .
D
D
(Sp
D
)(8b)
. .
. .
(8c) . .
. .
(8d) . .
. .
(8e)
1 a
2 a
tr
. .
D7
(8f=2) Sp=0S (8g=2)
II.
D=T
. .
S
D
(4=2)
T
. .
S
D (4a =6)
T
. .
S
D
(8 =6a)
T
. .
. .=D
(8a) 0T

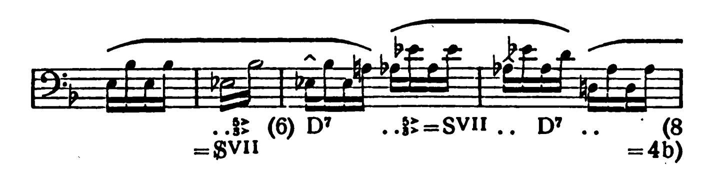
III.

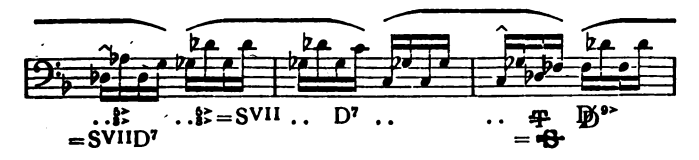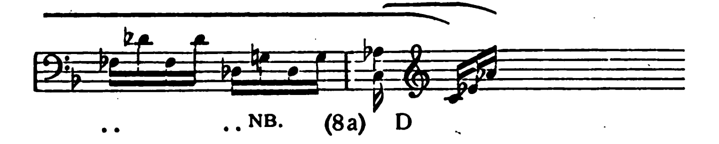



IV.
(S
D) (4=8a) . .
8va bassa
(S
D) (4a=6) . .
(S
8va
D) D
(8=6a)
. .7
(8a=2) 0T
V.
. .
0S
D
(4
=2a)
0T
. .
8va bassa
0S
D
(4a=6) . .
. .
0S


D (8=6a)TIII<=D⁰S .. (8a)⁰T
=Dp
VI.
T Tp S (2) Sp D
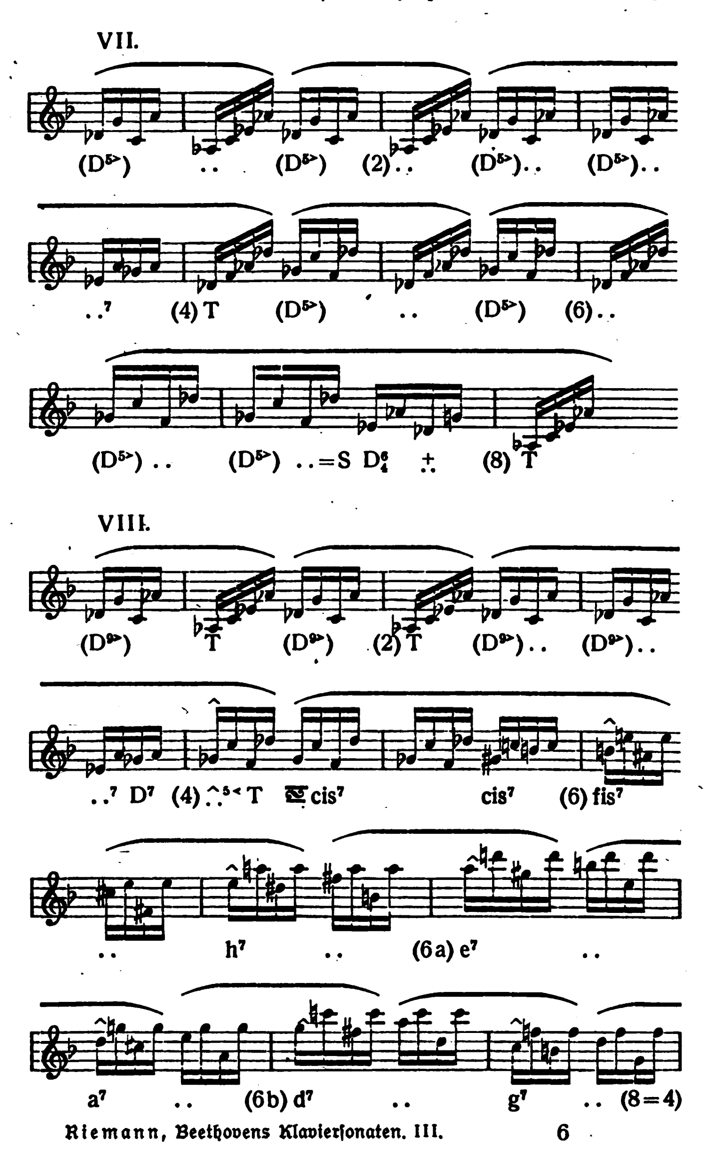

T Sp D⁶₄ (4=2) T¹<=𝕾VIID⁷ .. (4) ..
=𝕾VIID⁷

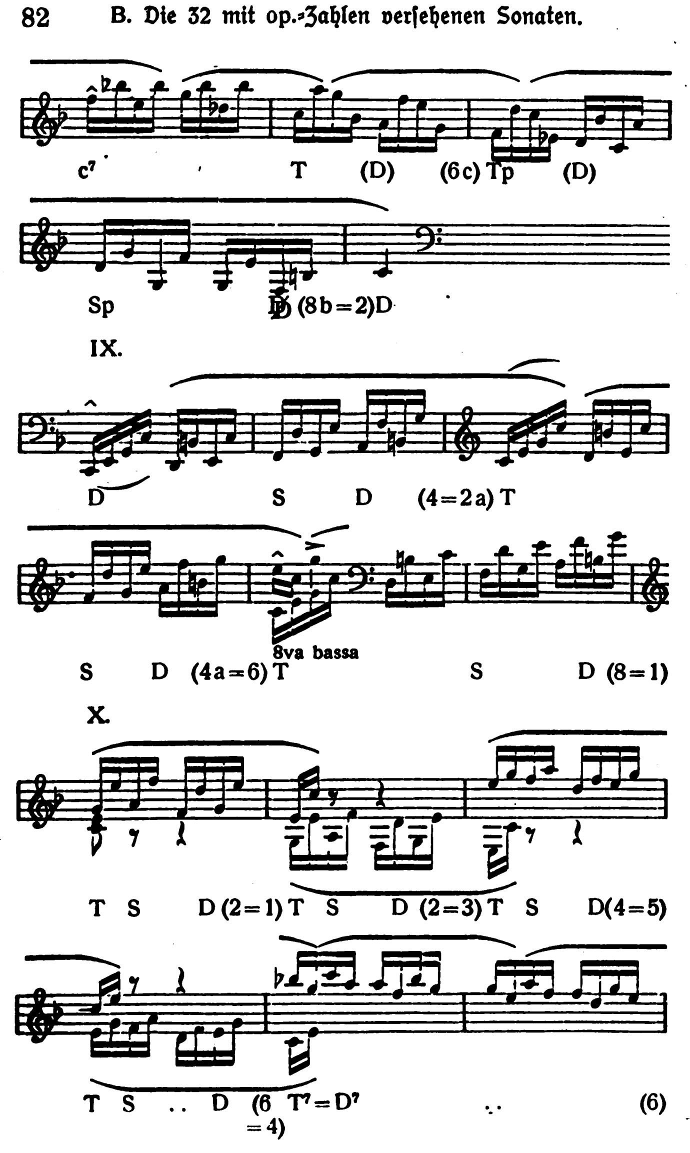

.. (6) D⁷ ..=SVII .. D⁷ .. (8
=𝕾VII =4b)

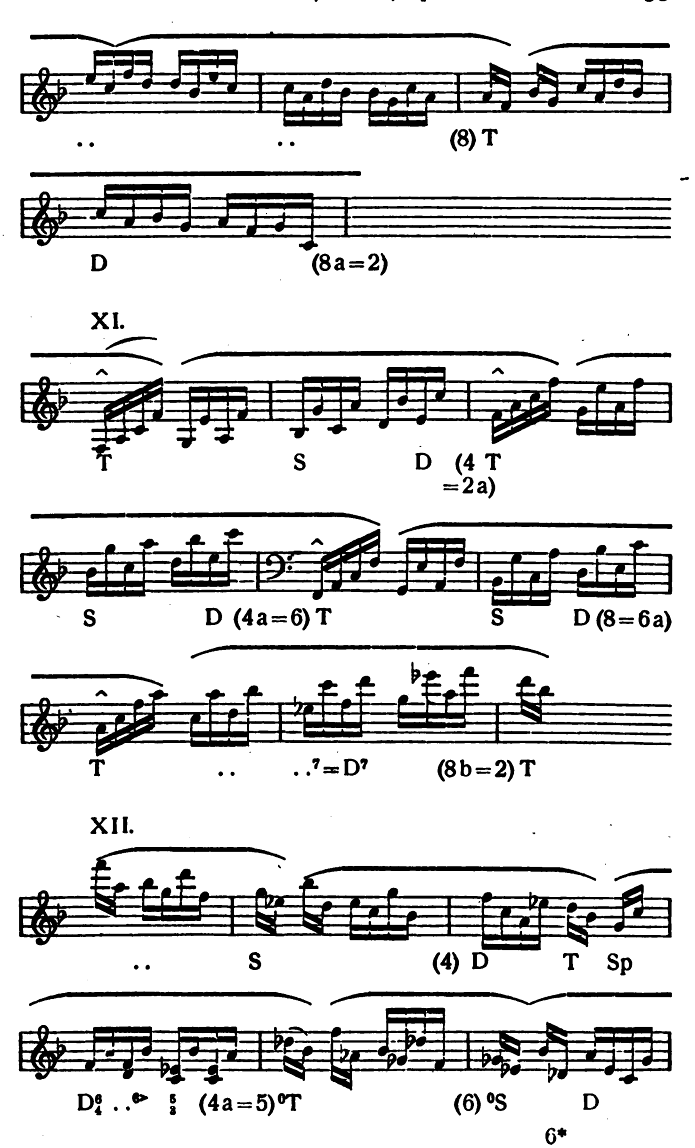

.. ..=SVII .. D⁷ .. ..
=SVIID⁷


.. .. NB. (8a) D

VII.


(D5>)
..
(D5>)
(2)..
(D5>)..
(D5>)..
..7
(4) T
(D5>)
..
(D5>)
(6)..
(D5>) ..
(D5>) ..=S D6/4
+
(8) T
VIII.
(D9>)
T
(D9>)
(2) T
(D9>)..
(D9>)..
..7 D7
(4) ..5< T
cis7
cis7
(6) fis7
..
h7
..
(6a) e7
..
a7
..
(6b) d7
..
g7
.. (8=4)


c⁷
T
(D)
(6c) Tp
(D)
Sp
D (8b=2)D
IX.
D
S
D
(4=2a) T
8va bassa
S
D
(4a=6) T
S
D (8=1)
X.
T S D (2=1) T S D (2=3) T S D(4=5)
T S .. D (6 =4) T⁷=D⁷
(6)


(8) T
D
(8a=2)
XI.
T
S
D
(4 T
=2a)
S
D (4a=6) T
S
D (8=6a)
T
(8b=2) T
XII.
S
(4) D
T
Sp
(4a=5) °T
(6) °S
D

T Sp D$^{6}_{4}$ + (8a = 5) T = D$^{9>}$ .. $^{5>}$

(6) D$^{6>}_{4}$ D$^{9>}$ (8 = 1) D

XIII.

(D$^{7}_{5>}$) .. (2) .. (D$^{7}_{5>}$) .. (D$^{7}_{5>}$) (4)

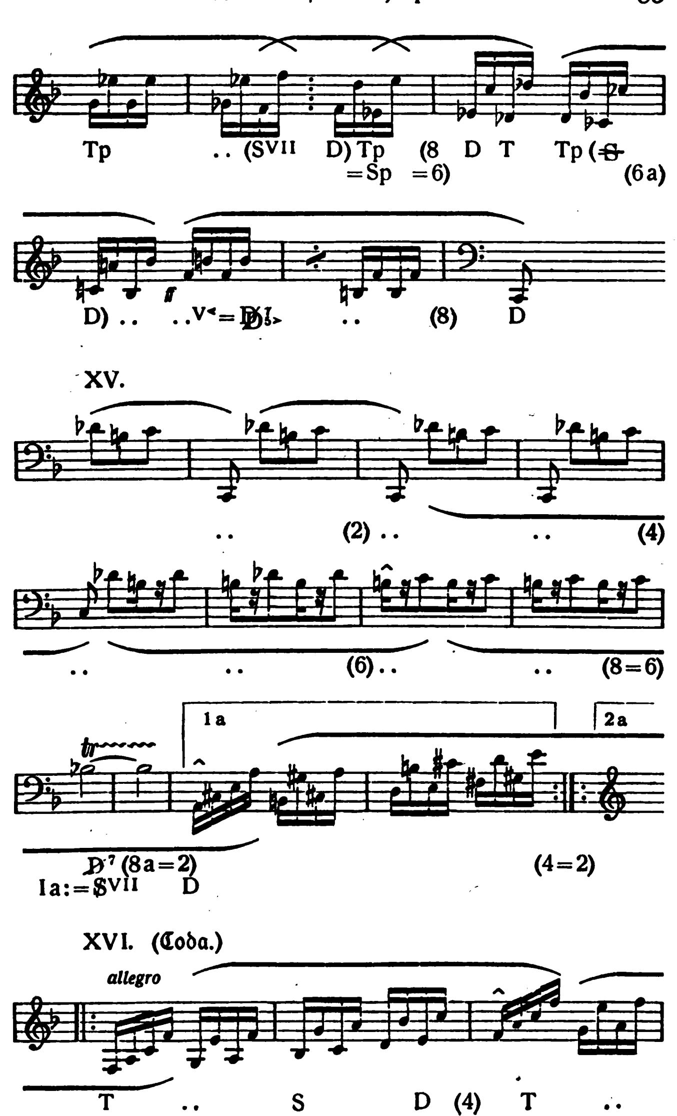
(D$^{7}_{5>}$) .. = D D$^{9>}_{5>}$ T T (D$^{7}_{5>}$) .. (6) ..

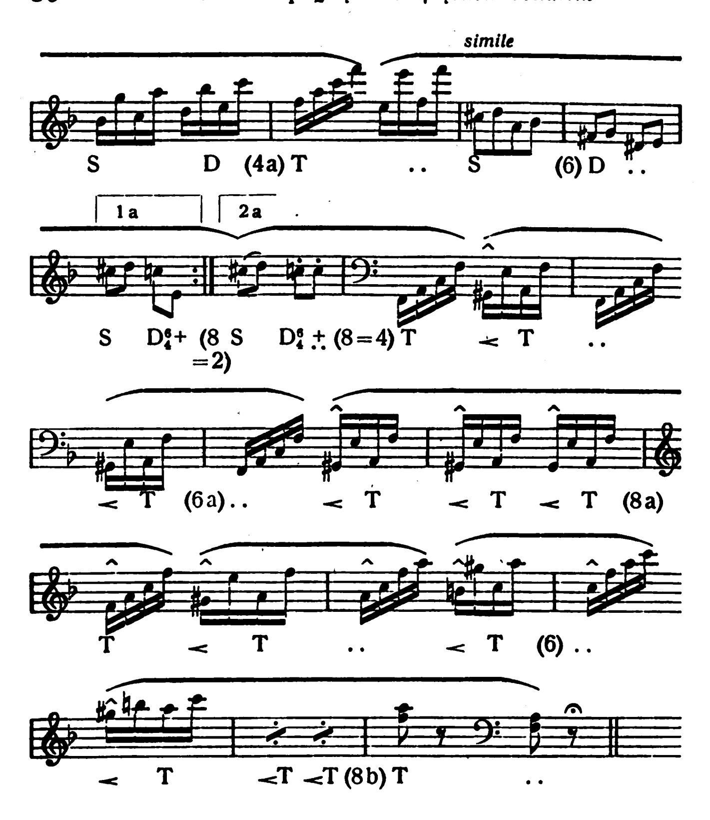
(D$^{7}_{5>}$) .. .. (D$^{7}_{5>}$) .. (8) (D$^{9>}_{5>}$) .. = D D$^{7}_{5>}$ T

XIV.

T (D$^{5>}$) .. (2) .. (D$^{5>}$) .. ..

(D$^{9>}$) .. (4) (D$^{9>}$) .. = D D^{7} .. T D^{7} T (6) D^{7} T


Tp
.. (SVII
D) Tp
=Sp
(8
=6)
D T
Tp (S
(6a)
D) ..
..V<=D
..
(8)
D
XV.
..
(2) ..
..
(4)
..
..
(6) ..
..
(8=6)
1a
2a
D7 (8a=2)
1a:=SVII
D
(4=2)
XVI. (Coda.)
allegro
T
..
S
D (4)
T
..
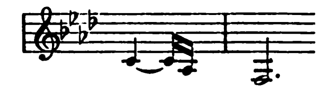


Sonate 29, F-moll, op. 57 (Sonata appassionata),

dem Grafen Franz von Brunſwik gewidmet, erſchienen als „LIVme Sonate composée pour le Pianoforte‘ 1807 im Wiener Kunſt- und Induſtriekontor (angezeigt in der Wiener Zeitung 21. Februar 1807), komponiert (nach Ries' Notizen S. 99) in Döbling 1804. Nach einer Mitteilung Schindlers (Beethoven I, S. 138) hätte ſie aber Beethoven „1806 während eines kurzen Aufenthaltes bei ſeinem Freunde, dem Grafen Brunswik, in einem Zuge niedergeſchrieben.“

Die beiden Angaben sind nicht unvereinbar miteinander; erhaltene Skizzen in dem 1880 von Nottebohm beschriebenen Skizzenbuche aus dem Jahre 1803 und im Leonore-Skizzenbuch beweisen, daß mindestens zu Anfang 1804 die Arbeiten an op. 57 sehr weit fortgeschritten waren. Ende August 1804 offeriert bereits Karl van Beethoven das Werk Breitkopf & Härtel zum Verlage. Doch ist es sehr wahrscheinlich, daß die definitive Niederschrift und Fertigstellung für den Druck erst 1806 erfolgt ist. Für einen Besuch Brunswiks im Jahre 1806 fehlen allerdings weitere Anhaltspunkte gänzlich, und es liegt daher nahe, daß Schindler, dessen Beziehungen zu Beethoven ja erst seit 1819 datieren, hier eine Bemerkung Beethovens mißverstanden und dessen Aufenthalt beim Fürsten Lichnowsky in Grätz 1806 mit einem bei den Bunswiks verwechselt hat, wozu die Widmung ihr Teil beigetragen haben mag. Dann fiele die Ausarbeitung des Manuskripts von op. 57 zeitlich nahe zusammen mit der der B-dur-Symphonie op. 60, die bekanntlich auch „in einem Zuge geschrieben wurde". Gut verbürgt ist, daß Beethoven, als er nach der bekannten Konfliktszene mit Lichnowsky von Grätz mit Extrapost nach Wien abreiste, das fertige Manuskript von op. 57 mit sich führte (vgl. Thayer, Beethoven II² S. 455 ff. den Bericht von Bigot de Morogues, wie dessen Gattin, die ausgezeichnete Pianistin Marie Bigot, die Sonate aus dem vom Regen durchweichten Manuskript abspielte). Der Name Sonata appassionata rührt nicht von Beethoven her. Die Freundschaft Beethovens mit Graf Franz von Brunswik, dem Bruder der Komteß Therese, die aller Wahrscheinlichkeit nach die Adressatin des vielbesprochenen „Liebesbriefs" ist, geht nach den Angaben der letzteren in ihren von La Mara veröffentlichten Memoiren zurück bis ins Jahr 1800, wenn nicht 1799 (vgl. Thayer, Beethoven II², S. 303). Schätzt man die musikalischen Fähigkeiten der von Beethoven Bewidmeten nach den betreffenden Werken ein, so wird man den sehr hochstellen müssen, dem Beethoven die Appassionata zugeeignet hat. Der hohe Adel der Diktion des ganzen Werks steht sicher im Einklang mit dem Milieu verfeinerten Kunstverständnisses, das in der Familie Brun-

swik herrschte. Selbst gegenüber op. 53 erscheint die Dienstbarmachung des imponierenden Apparats als Mittel des künstlerischen Ausdrucks noch weiter gesteigert und jeder Gedanke an beabsichtigten virtuosen Glanz wäre Blasphemie. Gleich das Kopfmotiv bringt ein Novum von exklusivstem Raffinement, den gleitenden Rhythmus



wo die erste Note (c) den fünffachen Wert der zweiten (as) hat. Schon mehrmals habe ich Gelegenheit genommen, darauf hinzuweisen, daß Beethoven streng unterscheidet zwischen einfacher und doppelter Punktierung (Trauermarsch in op. 26, 1. Satz von op. 27^{II}, Adagio von op. 31^{II}, Scherzo von op. 30^{III}), und die strengste Beachtung dieser Unterschiede unerläßlich ist für das Treffen des rechten Charakters des Stückes (vgl. Bd. II, S. 181, 239 und 289). Nehmen wir gleich noch dazu den Rhythmus des Variationenthemas von op. 111, so haben wir eine ansehnliche Stufenskala der Ausprägung trochäischer bzw. iambischer Rhythmen vor uns:

2:1	3:1	5:1	7:1
op. 111	op. 26	op. 57	op. 31^{II} (Adagio)
op. 31^{III} (Finale)	op. 27^{II}		op. 31^{III} (Scherzo)

Erst die Vergleichung dieser einander verwandten, aber fein gegeneinander abgestuften Rhythmen wird das Neue und Seltene desjenigen von op. 57 vollständig zu Bewußtsein bringen. Jede Annäherung der Ausführung des (5:1) an (3:1) oder (7:1) oder gar an (2:1) ist peinlich zu vermeiden und der Spieler muß sich der Triolenordnung der Achtel fortgesetzt bewußt bleiben. Nur dann wird es gelingen, das Besondere, Ausnahmsweise dieses Rhythmus zur Geltung zu bringen, gegenüber dem

(2:1) von op. 111 ist das (5:1) etwa dieselbe Steigerung des Unterschiedes der beiden Elemente, wie das doppelpunktierte (7 : 1) gegenüber dem (3 : 1). Ich empfehle besonders den Vergleich mit dem von op. 111 als äußerst lehrreich. Mit Verwunderung wird man bemerken, daß in op. 111 trotz der gewaltigen Steigerungen der Figuration (bis zum 27/32-Takt) doch keinerlei Übergang in eine der anderen oben zusammengestellten Formen erfolgt, vielmehr das einfache Verhältnis 1 : 2 für Kürze und Länge dauernd gewahrt bleibt. Nur Variation 3 bringt die Bildung
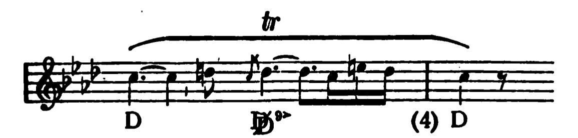


also dieselbe wie in op. 57, aber kombiniert mit 2 : 1 und teilweise mit Bindung der Kürze (1) an die folgende Länge (5), also synkopisch. Da der Rhythmus 1 zu 5 im ersten Satze von op. 57 nicht nur im ersten, sondern auch im zweiten Thema herrscht, so war diese Sonderbetrachtung unbedingt nötig.
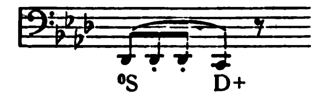
Über die so merkwürdig die Haupttonart umschreibenden Kadenzen des Kopfthemas (wie in op. 53 und op. 31[1]) ist bereits oben (Bd. II, S. 320 ff.) bei op. 31 das Nötige bemerkt worden. Jeder der drei Fälle ist im Detail von den anderen verschieden, doch kommen sie darin überein, daß auf eine Kadenz zur Dominante eine zur Subdominante folgt und erst dann die Tonika der Haupttonart erreicht wird. Aber alle drei beginnen trotzdem mit der Tonika der Haupttonart. Der Satz umfaßt siebzehn Perioden, von denen I—V den ersten, VI—X den zweiten und XI—XVII den dritten Teil bilden. Die größere Länge des Schlußteils kommt daher, daß nach Reproduktion der Themen in Periode XI—XV noch eine Coda angehängt ist (XVI—XVII), deren Schluß (XVII) das Tempo steigert (più allegro), nachdem Periode XVI bereits den Glanz des Passagenwerks

erhöht hat. Auch geht die Linienführung der letzten beiden Perioden ins Riesenhafte, und die Harmonie weitet die Kadenzen gewaltig.
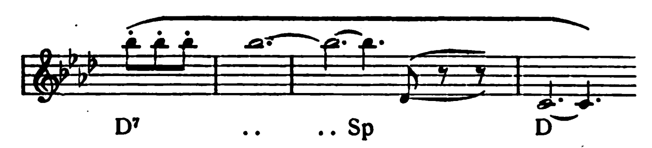
Suchen wir einen Überblick über die Hauptmotive des Satzes zu gewinnen, so fällt zunächst auf, daß arpeggio-artige Bildungen, die an die „Mannheimer Raketen“ erinnern, stark dominieren. Niemandem wird die Verwandtschaft von Periode II mit dem Anfange der F-moll-Sonate op. 2[I] entgehen, trotz der Schlichtheit des aufsteigenden Arpeggio dort und der Gewaltsamkeit und Heftigkeit hier. Aber die synkopisch andringenden Akkordgriffe sind doch nur eine Verkleidung des gleitenden Kopfmotivs und gewinnen erst im Gegensatze zu ihm ihre Harschheit. Die Gliederung des Kopfmotivs ist wohl so zu verstehen, daß das Heruntergleiten im Akkord: die Aufstellung und das dann folgende Emporgleiten die Antwort bildet. Das Anschlußmotiv des zweiten Taktes schließt wohl das Wiederherabgehen zu f[1] ein, so daß das folgende Trillermotiv volltaktig einsetzt:



Dem entspricht, daß dieses Motiv auch in der Folge stets ohne Auftakt eintritt. Ein bedeutsames neues Motiv erscheint zuerst bei I, 8 (= 4):



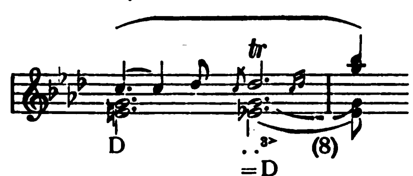
als dessen Anschlußmotiv den Halbschluß auf c+ bestätigend, ebenso nach 4a und 5, wächst sich dann aber (6a—8) zu einer dreitaktigen Ausdehnung aus, in einer Form, die ich die „große Schlinge“ nennen möchte. Zugrunde liegt die einfache Form:
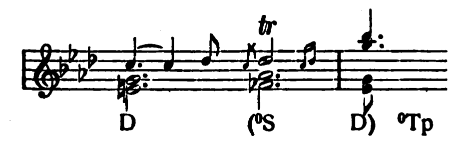


aber ausgeschmückt durch ein gezacktes Arpeggio, das hinauf bis b^3 und hinab bis $_1G$ und wieder aufwärts bis des^1 schwingt, um sozusagen c^1 wie mit einem Lasso einzufangen. Derartige, einen großen Teil des ganzen Klaviers durcheilende „Schlingen" liebt Beethoven. Sie tauchen nicht nur in diesem Satze mehrfach ähnlich auf; ein besonders schönes Beispiel werden wir im ersten Satze von op. 109, Takt 4ff. des Adagio espressivo wiederfinden:



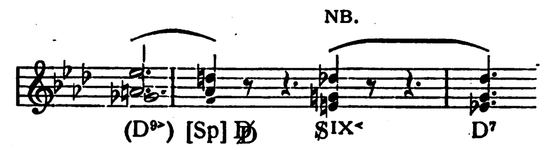
Der Halbschluß auf $\overset{\frown}{c^1}$ (nach der großen Schlinge) bringt nur die synkopische Umwandlung des Kopfsatzes, aber nicht wieder mit der Nachahmung von Takt 1—4 in der kleinen Obersekunde (ges-dur), sondern statt dessen mit Nachahmung in der Quinte (Dominante c^+) und dafür als Ersatz den Halbschluß auf es^+ im 8. Takt. Der übrigens doch recht matte Übertritt von c^+ nach es^7:
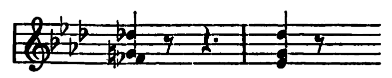


ist mir etwas verdächtig. Jedenfalls wäre der zweite Akkord
as g
mit fes statt es wirkungskräftiger und Beethovenscher:
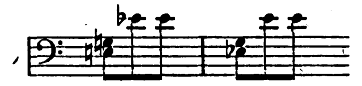


9 Takte weiter kommt etwas Ähnliches, aber mit ganz offen zutage liegender falschen Orthographie:



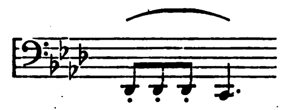
statt:



wozu die linke Hand begleitet:



Natürlich ist hier statt e fes zu lesen, d. h. der Akkord es+ mit Vorhalt der kleinen Sekunde (fes) vor der Prim es. Derselbe orthographische Fehler kehrt wieder bei IX 3c bis
c c
4c (in die tiefere Quinte transponiert), als a vor as (a-as statt heses-as). Von den passagenartigen Erweiterungen der Perioden fällt auf die des Nachsatzes von Periode X (9 Takte für 6a—8), die wohl als eine Umgestaltung der „großen Schlinge" definiert werden muß, zwar nicht wie I 6—8 von dem

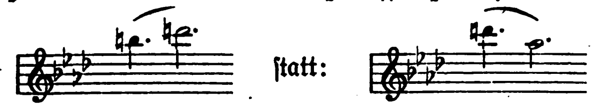


ausgehend, aber in dasselbe ausmündend. Auch Periode XVI ist wohl in ähnlichem Sinne zu verstehen mit ihren vielen Hinausschiebungen des Schlusses, den schließlich auch wieder das
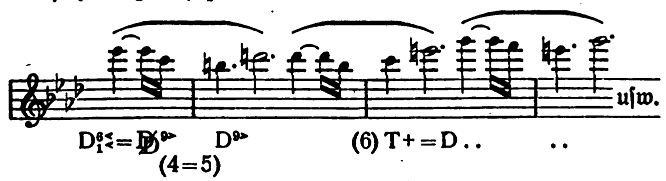


bildet (überführend in das Più allegro). Der Gesamtumfang von Periode XVI ist nicht weniger als 30 Takte [1—4(=5) —8, 4a—8a (= 5b) —8b (= 3) —4, 4a—8 (= $\overset{\frown}{6}$) (2 Takte) und $\overset{\frown}{7}$ (7 Takte) —8]. Derartige Ausweitungen stellen freilich an die Auffassung große Anforderungen, doch nicht unerfüllbare, da entweder das Einsetzen einer neuen Form der Figuration, überhaupt anderer, sofort nachgeahmter Motive oder aber Trugfortschreitungen der Harmonie die Stellen leicht kenntlich machen, wo der symmetrische Aufbau gestört wird und Umdeutungen eintreten. Die Dehnungen des 6. und 7. Taktes ($\overset{\frown}{6}$, $\overset{\frown}{7}$) drängen sich ohne weiteres dem Verständnis auf, weil die Harmonie durch Reihen von Takten sich nicht ändert. Natürlich ist es kein Zufall, daß diese Stauungen direkt vor der Stretta (più allegro) auftreten. Sie bereiten zwingend auf den Tempowechsel vor. Es wird gut sein, sich an diesem Beispiel die Gründe der Umdeutungen klarzumachen und daraus allgemeinen Gewinn zu ziehen:

I. 4 = 5. Die ersten 4 Takte zeigen die zweitaktige Motivbildung des zweiten Themas (Periode IV) in Des-dur, biegen aber Takt 4 die Endung auffällig nach oben um:
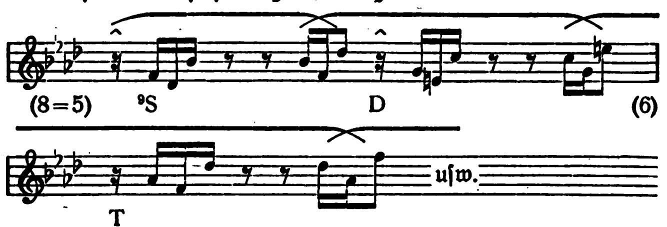


Durch das Auftreten des g^+ wird das des^+ zum Akkord der neapolitanischen Sexte umgedeutet (—6), und wir sind damit in C-moll bzw. c-dur (g^+ = D). Da nun aber eintaktige Nachahmung ansetzt:
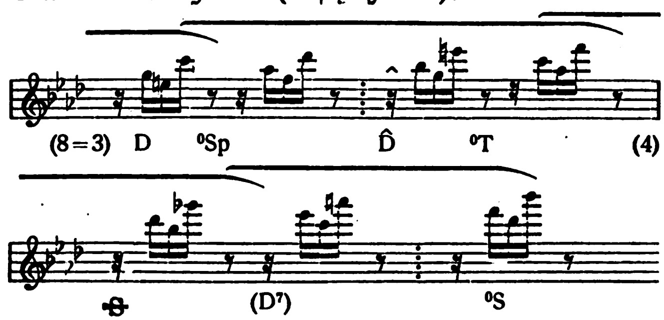


die beim drittenmal die Tonika F-moll erreicht, so ist klar, daß der 4. Takt zum 5. vorgedeutet werden muß, um dem F-moll-Akkord seine metrische Stellung als Stützpunkt zu

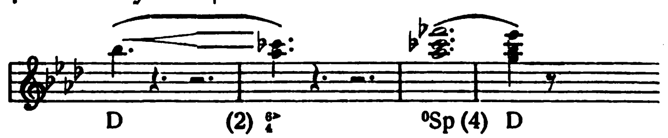
verschaffen; denn derselbe wird nun zum Grundpfeiler, der mit neuer Motivbildung einsetzenden, weit ausholenden Kadenz, die mit an beide Hände verteilten Sechzehntel-Arpeggien in breit hingestellten Harmonien (je 2 Takte für jeden Akkord) zunächst nach b-moll (⁰S) schließt, und zwar mit Verbrauch von 4 Takten. Das bedingt für diese 5 Takte die Rangzahlen 4a—8a, d. h. nach dem 8. Takt (Ganzschluß in F-moll) setzt sofort ein neuer 4. Takt (mit starker Spannungswirkung der Harmonie ges-dur = S) an, der mit dem B-moll des 8. Taktes zu einem vorläufigen Ruhepunkte führt. Natürlich hat aber die Subdominante auf den 8. Takt wieder nur die Bedeutung eines neuen Spannungswertes, und da gleichzeitig wieder kürzere Motivbildung einsetzt, nämlich die Nachahmung eintaktiger Stücke:



(beachte den Wechsel von 𝄿 ♬ 𝄾 mit: 𝄾 ♬ !), so ist die Umdeutung der 8 zu 5 erforderlich und wohl verständlich, die mit dem 8. Takt wieder einen F-moll-Schluß erreicht, freilich einen über den Taktschwerpunkt bis ans Taktende überragenden (Anschlußmotiv):
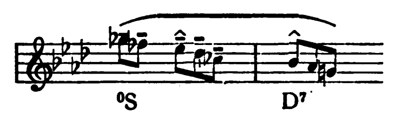


dessen sofortige (nicht ganz genaue) Nachbildung in B-moll wieder dem F-moll seine Schlußkraft nimmt und sogar die Rückdeutung des 8. Taktes zum 3. erfordert. Denn nun folgt erst die weiteste Bogenspannung, die den definitiven Schluß in F-moll wieder durch eine Riesenkadenz (die oben beschriebene größte „Schlinge") hinausschiebt. Die Bezeichnung mit 8 = 3 ist nicht unbedingt erforderlich; man könnte vielleicht 8 = 7 vorziehen und statt eines neuen Aufstützens auf den 4. Takt (4a) einen wiederholten 8. Takt annehmen, mit zum 9. reichenden Anschlußmotiv, worauf eine neue Zählung beginnen würde (2 statt 6, 4 statt $\hat{6}$, 6 statt $\hat{7}$). Darüber wollen wir nicht in Haarspaltereien geraten. Beide Bezeichnungsweisen erfüllen denselben Zweck, die Orientierungspunkte für den Rhythmus im Großen durch Taktzahlen anzuzeigen, das Schwergewicht höherer Ordnung zu markieren. Wer sich durch eine Periode wie diese XVI. wirklich durchgefühlt und die große Linienführung in der Vorstellung bewältigt hat, wird einen bleibenden Gewinn davontragen. Noch sind wohl ein paar Hinweise bezüglich der übrigen bedeutsam hervortretenden Motive am Platze. Periode III beginnt mit Umdeutung des 8. Taktes von Periode II zum ersten:
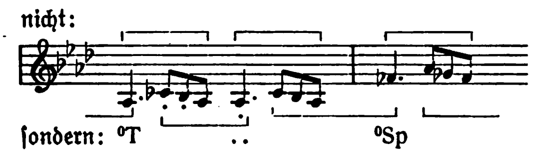


Es liegt daher Gefahr vor, dem ausgehaltenen Akkorde Fes-dur eine schwerere Taktordnung zuzuweisen, also das °Sp — D als weibliche Endung zu verstehen. Die sofort folgende durchbrochen gearbeitete Wiederholung des Motivs (5—8) erweist aber die Notwendigkeit meiner Deutung. Die Verwandlung des Halbschlusses auf as^+ in einen Ganzschluß (5a—8a) bringt Takt 6a den S. 92 besprochenen orthographischen Fehler (e statt fes). Die weiblichen Endungen Takt 2 und 6 des zweiten Themas (Periode IV) sind wohl nicht bloße Endungen, da die langen Noten (𝅗𝅥.) immer

Sekundanschluß finden. Doch hat Beethoven nur Takt 6a (𝅝) durch *sf* die Doppelbeziehung der langen Note ausdrücklich gefordert. Der auf 7 Takte gedehnte 7. Takt erfordert für den abwärts führenden Tonleiter ganz die deutliche Herausstellung der Harmoniewechsel (^0S—D^7) durch etwas breiteren Vortrag der die ^0S (^{0}as) ausprägenden kleinen Stücke:
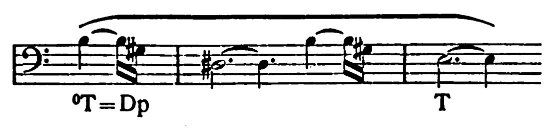


(ebenso Periode XIV am Ende in F-moll). Allzu glattes Durchlaufen der Skala läßt dieselbe leicht unklar erscheinen, d. h. ganz im Sinne der D^7 verstanden werden, wobei das g ges verwischt klingt. Die ersten Epiloge (Periode V) sind nicht anbetont sondern abbetont zu lesen:



Wie in op. 53 hat Beethoven auch in op. 57 die Reprise des ersten Teils wegen der großen Ausdehnung des Satzes aufgegeben. Doch ist die Stelle, wo sie hätte stattfinden können, leicht kenntlich (nach XV 8b).
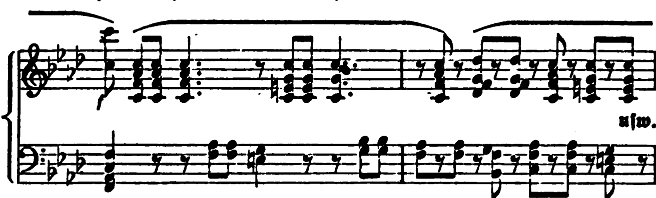
Die Durchführung beginnt mit dem Kopfmotiv in Gis-Moll oder vielmehr E-dur; denn das:



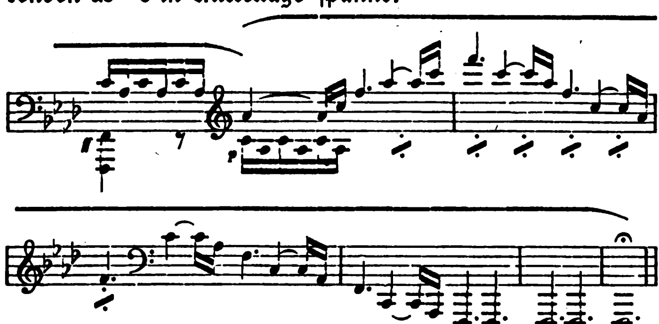
ist nichts anderes als der Übertritt von As-moll, in welchem Periode V stand, nach E-dur mit enharmonischer Umdeutung von As-moll zu Gis-moll (Dp von E-dur). Meine Skizze der Analyse wechselt die Vorzeichnung gleich mit Anfang von Periode VI, und zwar setzt sie statt der 4 ♭

sofort die 4 ♯. Beethoven hebt erst 4 Takte später die 4 ♭ auf (4 ♮) und geht erst bei VIII 4 wieder zu der Vorzeichnung der 4 ♭ zurück, was den tatsächlichen Modulationen nicht ganz entspricht. Meine Abgrenzung bringt den Wechsel der 4 ♭ und 4 ♯ an den Stellen, wo die enharmonische Verwechslung gemacht wird (as-moll ≚ gis-moll), hebt die vier Kreuze auf, wo von E-dur über E-moll (= Dp von c-dur) nach c-dur gegangen wird und läßt die 4 ♭-Vorzeichnung wieder eintreten, wo über C-dur—C-moll (= Dp von As-dur) der Rückgang erfolgt. Darauf kommt zwar nicht viel an, aber es schien mir doch am Platze, die Vorzeichnungswechsel so einzurichten, daß möglich wenig Akzidentalien notwendig werden. Etwas Besonderes ist das Auftreten des zweiten Themas in Des-dur (B-moll, Ges-dur) Periode X, da dasselbe den formalen Aufbau im großen etwas verschleiert und den Schein weckt, daß die Durchführung schon zu Ende ist. Dieser Schein wird dadurch verstärkt, daß auch schon Periode VIII, Takt 4ff. und Periode IX ganz mit denselben Mitteln den Eintritt des zweiten Themas vorbereiten, wie im ersten Teile Periode III und im dritten Teile Periode XIII (vor der normalen transponierten Wiederkehr des zweiten Themas in der Variante der Haupttonart [F-dur]). Daß aber das zweite Thema auch noch in Periode XVI (in Des-dur) und Periode XVII (Stretta in F-moll) wieder auftritt, ist in noch höherem Grade verwunderlich, als sein Auftreten in der Durchführung und muß wohl durch die nahe Verwandtschaft mit dem ersten Thema erklärt werden, mit dem es ja den seltenen gleitenden Rhythmus der kleinsten Motive gemein hat. Solche zu große Ähnlichkeit der beiden Hauptthemen ist gewiß eigentlich ein Konstruktionsfehler (vgl. die Bemerkung Bd. I, S. 29); aber wer möchte dem reifen Meister daraus einen Vorwurf machen, daß er die beiden Themen, die trotzdem so plastisch dastehen, aus einem gemeinsamen Keime erwachsen läßt? Das Endresultat ist doch nicht eine Verwischung des Unterschieds der beiden Hauptthemen, sondern nur eine größere Einheitlichkeit des ganzen gewaltigen Satzes geworden. Eine Nachbildung dieser Konstruktionsweise dürfte freilich nur
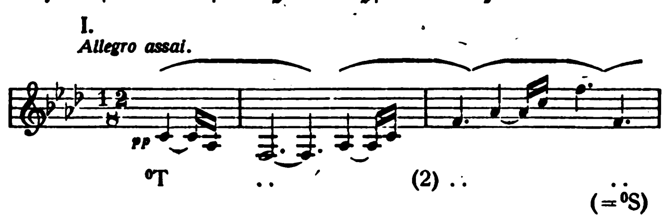
jemand wagen, der mit gleicher Überlegenheit aus dem Vollen schöpfte und im Großen disponieren könnte. Die Stretta (*più allegro*) gipfelt in einem neuen Gebilde, das aus dem zweiten Thema herauswächst, einem glänzenden epilogartigen Kadenzieren in komplementärer Rhythmik der beiden Hände (XVII, 8a—8h):

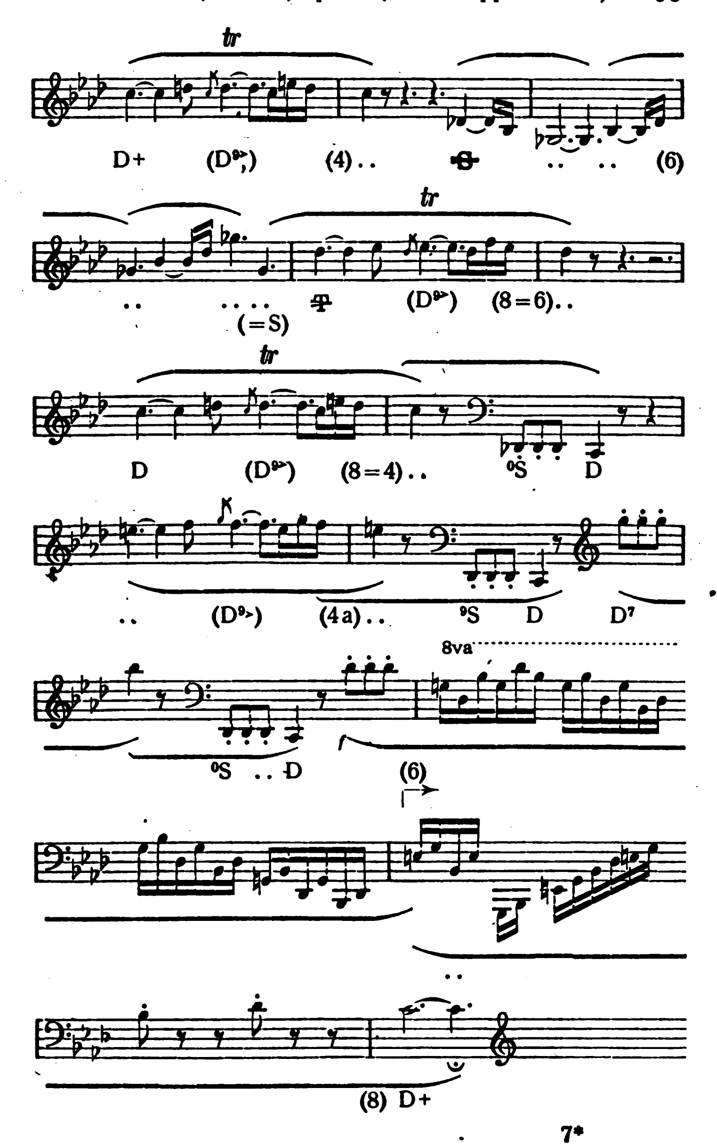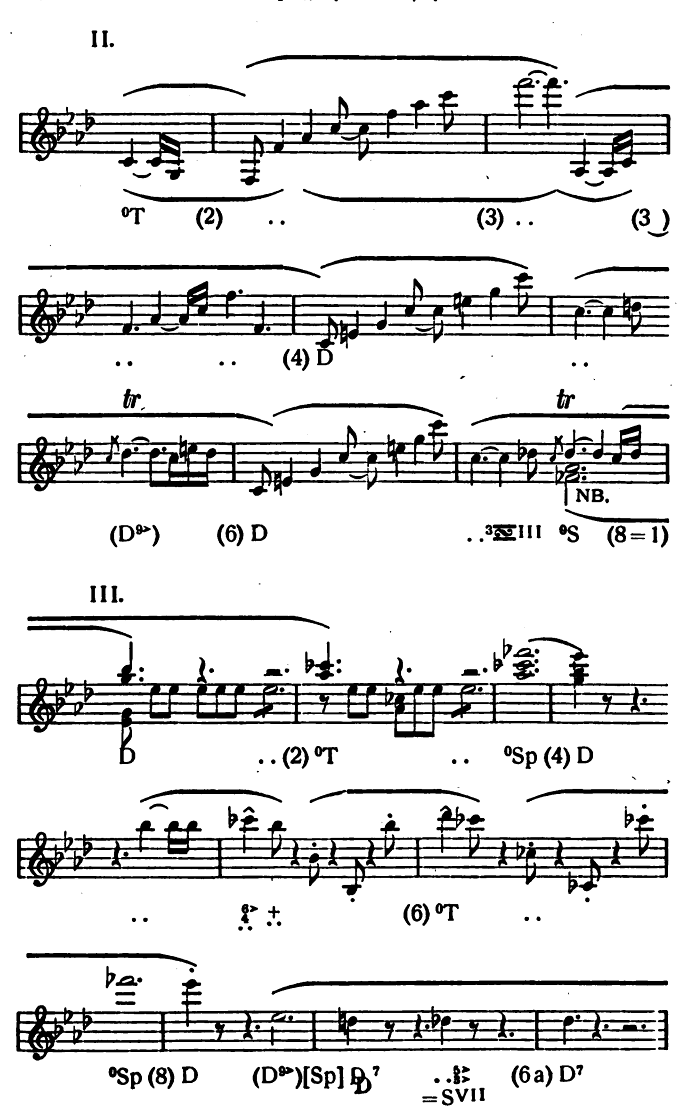


nach welchem in die Tiefe hinabdringenden Kampfspiele sich der Friedensbogen des gleichermaßen das erste wie das zweite Thema repräsentierenden von as^1 bis f^3 empor= und dann bis $_1F$ hinabsteigenden Hauptmotivs über den vibrierenden as—c in Mittellage spannt:

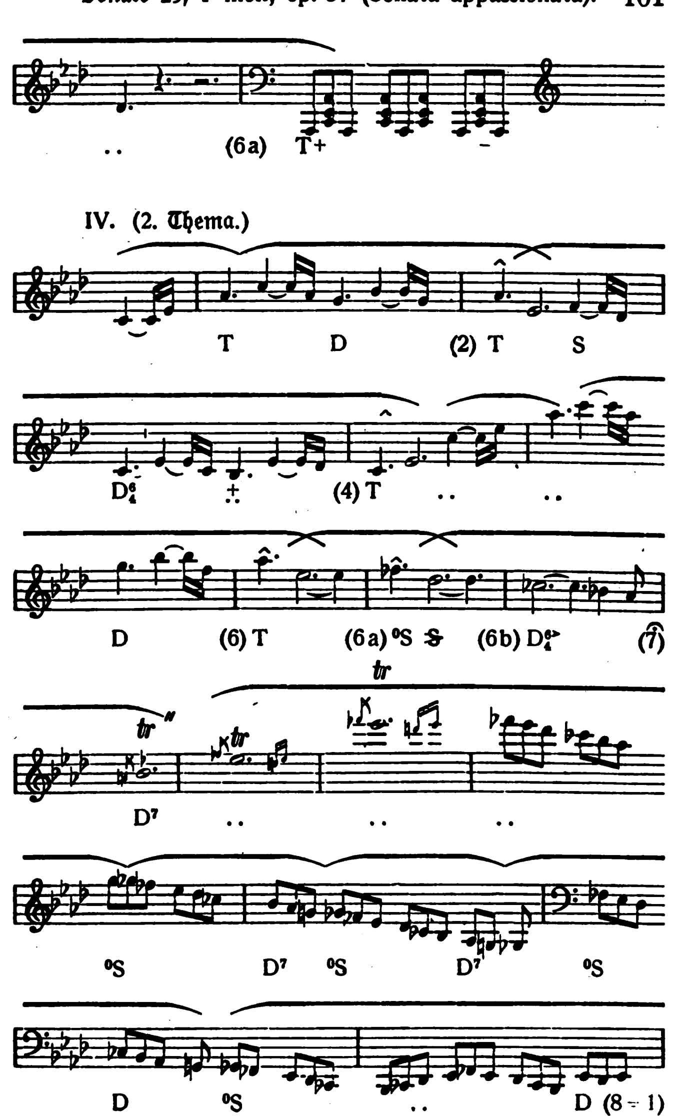


Hier ist die vollständige Analyse des Satzes:

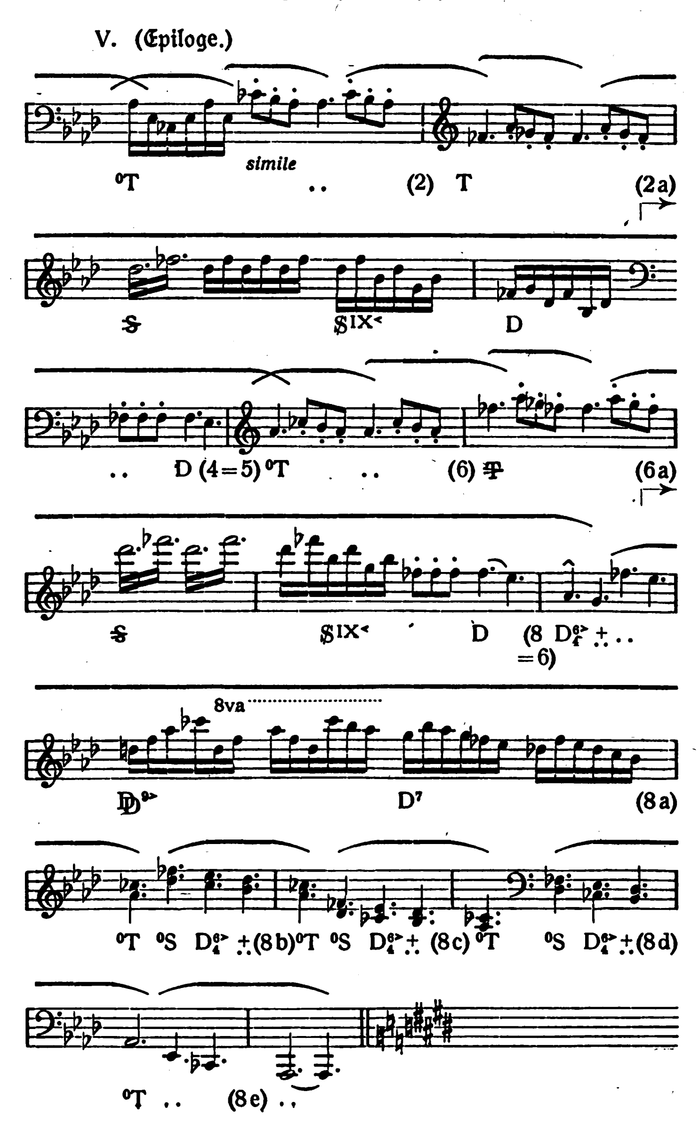



tr
D+
(D9>)
(4)..
(6)
tr
(=S)
(D9>)
(8=6)..
tr
D
(D9>)
(8=4)..
0S
D
(D9>)
(4a)..
9S
D
D7
8va
0S
D
(6)
(8) D+

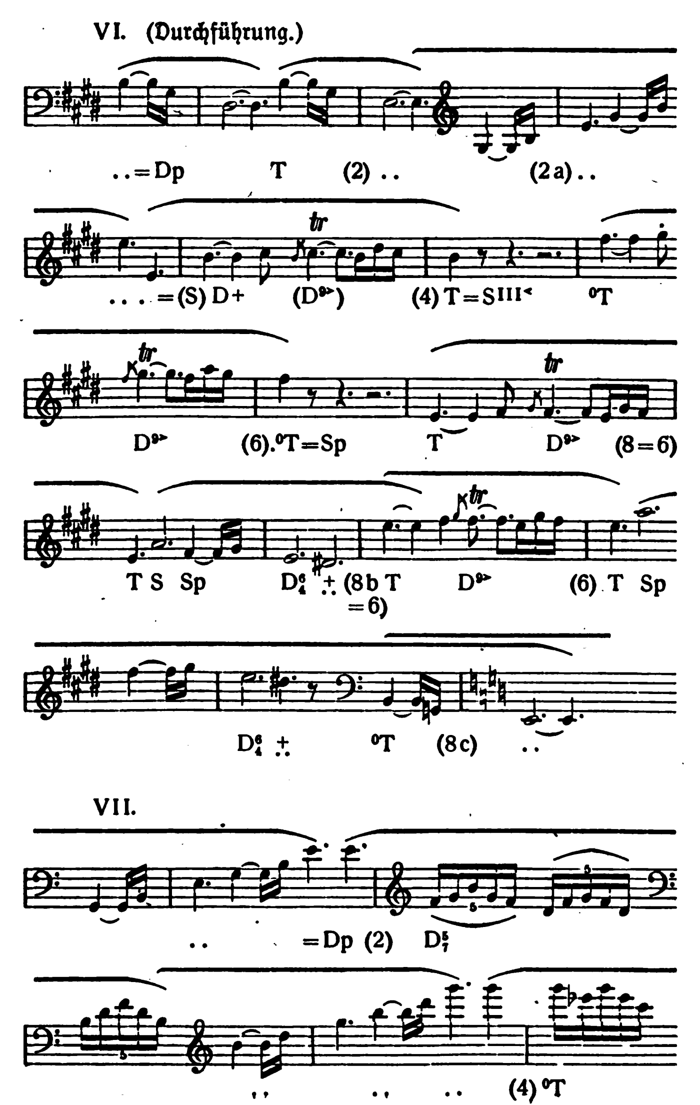

II.
°T (2) ..
(3) ..
(3)
..
..
(4) D
..
tr
tr
NB.
(D9>)
(6) D
..
III
°S
(8=1)
III.
D
..(2) °T
..
°Sp (4) D
..
(6) °T
..
°Sp (8) D
(D9>)[Sp] D7
=SVII
(6a) D7

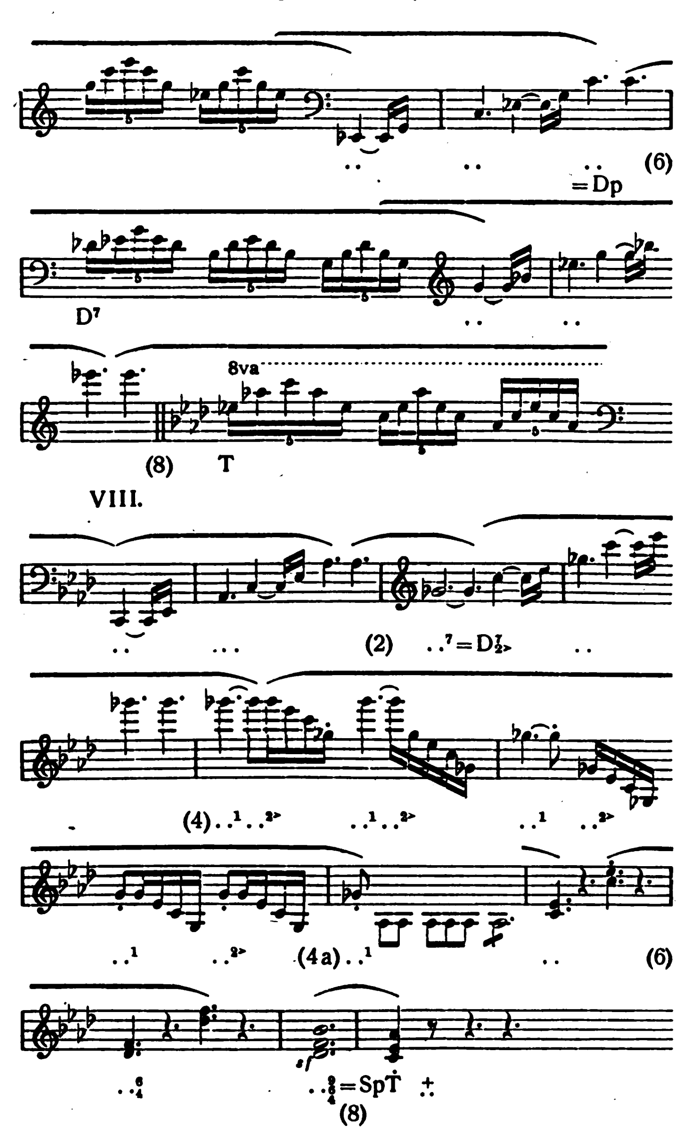

(6a) T+
IV. (2. Thema.)
T
D
(2) T
S
(4) T
D
(6) T
(6a) °S
(6b)
tr
D⁷
°S
D⁷
°S
D⁷
°S
D
°S
D (8 = 1)

V. (Epiloge.)

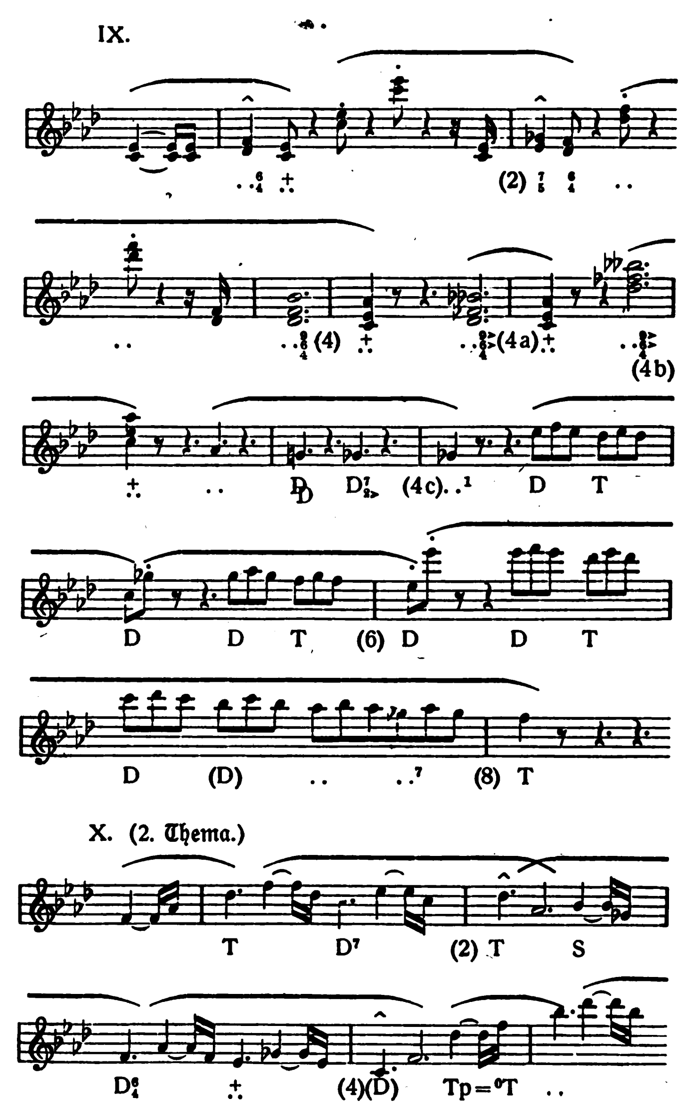


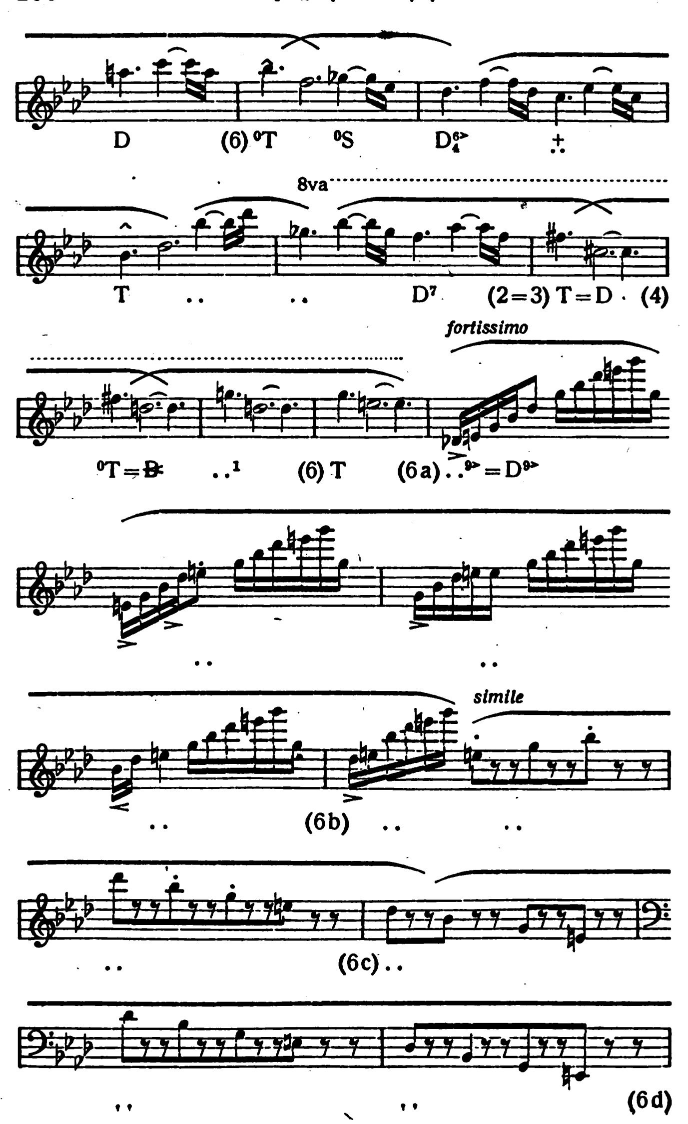
simile
°T
(2) T
(2a)
S
SIX<
D
D (4=5) °T
(6)
(6a)
S
SIX<
D
(8
=6)
8va
D⁷
(8a)
°T °S (8b)°T °S (8c) °T °S (8d)
°T
(8e)

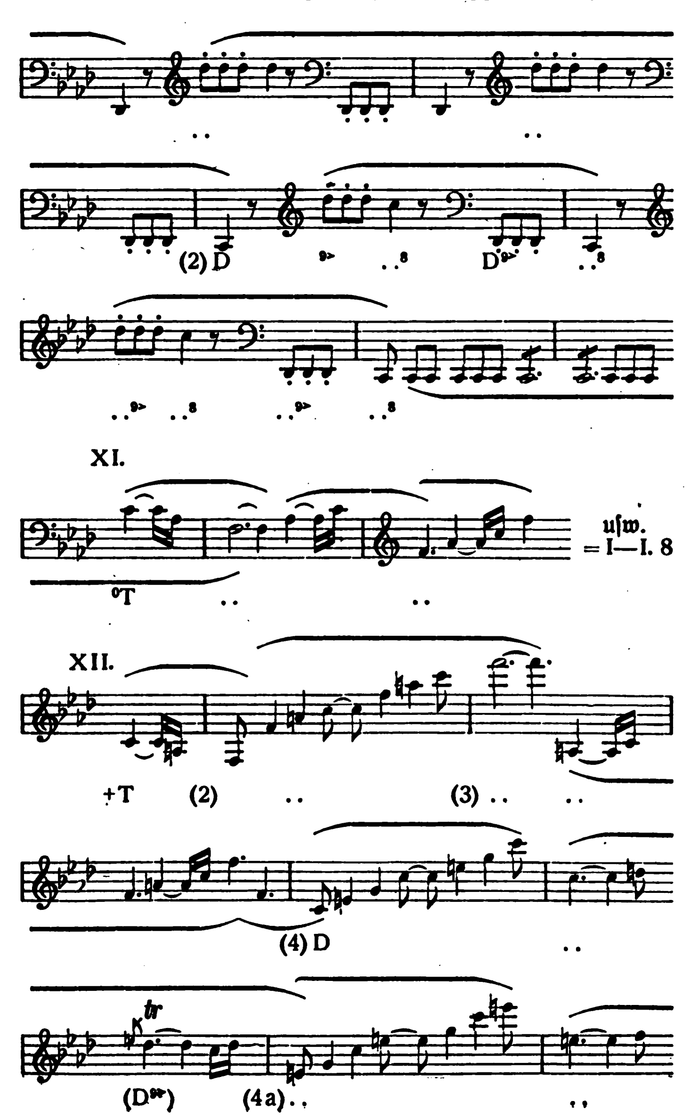

VI. (Durchführung.)
..=Dp T (2) .. (2a)..
....=(S) D+ (D⁹>) (4) T=SIII< ⁰T
D⁹> (6).⁰T=Sp T D⁹> (8=6)
T S Sp D⁶₄ +.. (8b T =6) D⁹> (6) T Sp
D⁶₄ +.. ⁰T (8c) ..
VII.
.. =Dp (2) D⁵₇
.. .. .. (4) ⁰T

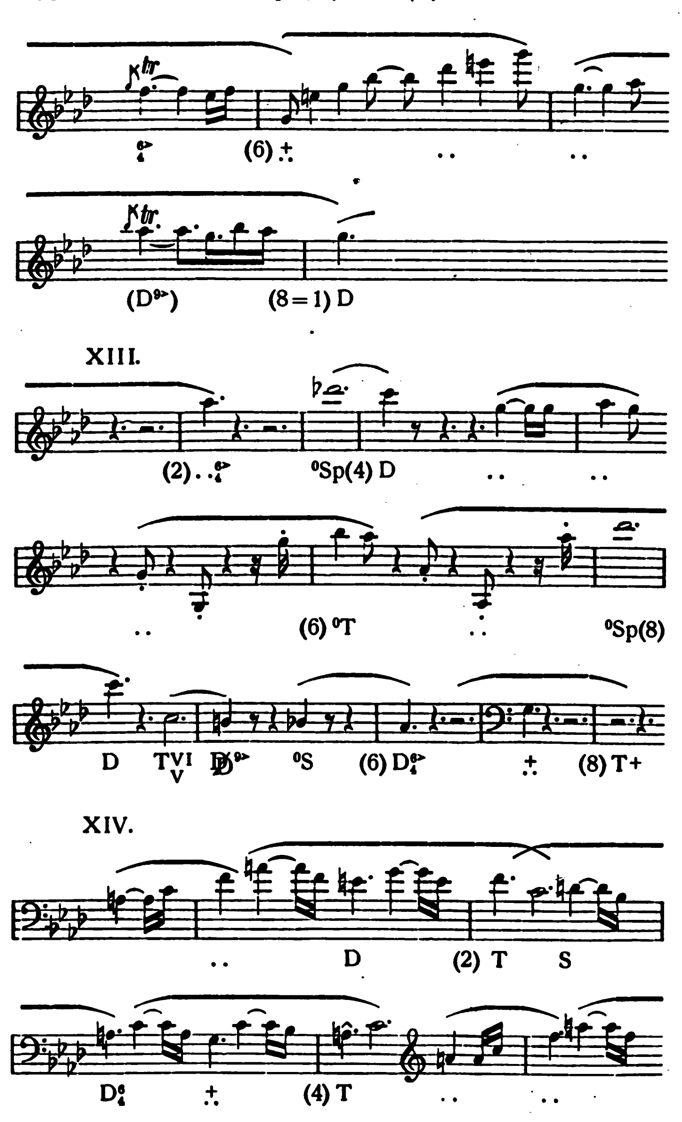

(6)
=Dp
D7
8va
(8)
T
VIII.
(2)
..7=D
(4)
(4a)
(6)
=SpT
(8)

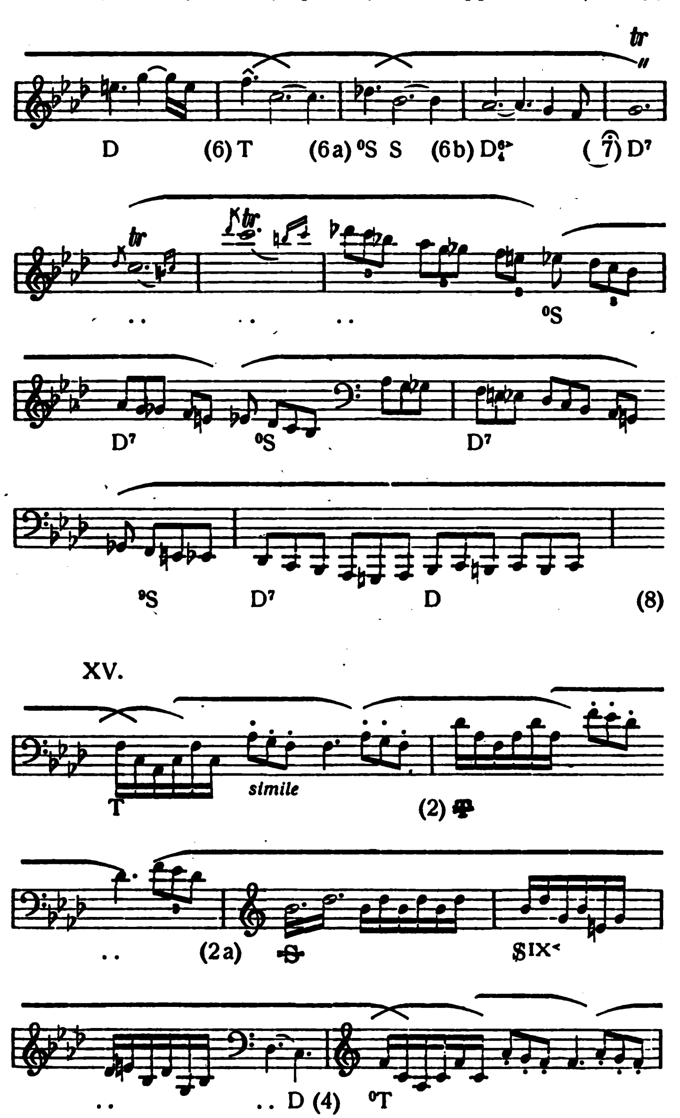
IX.

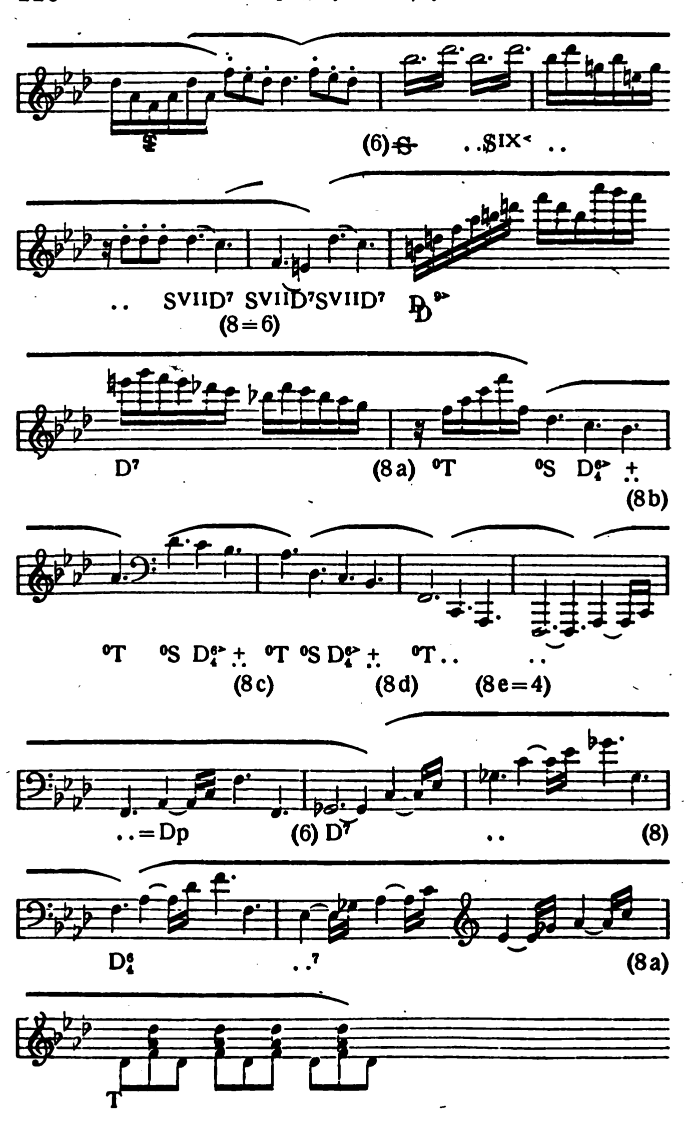



D
(6) ⁰T
⁰S
D
8va
T
D⁷
(2=3) T=D
(4)
fortissimo
⁰T=D
(6) T
(6a)
=D
simile
(6b)
(6c)
(6d)
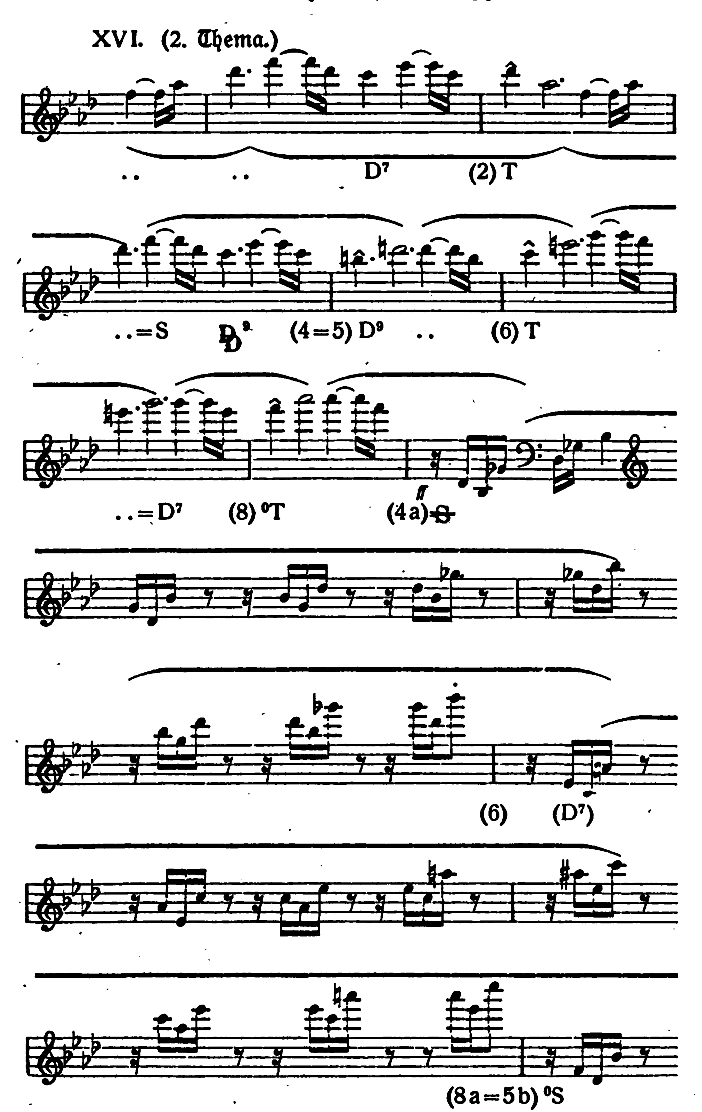

(2) D
D
XI.
°T
ufw.
= I—I. 8
XII.
+T
(2)
(3)
(4) D
(Dᵒ)
(4a)

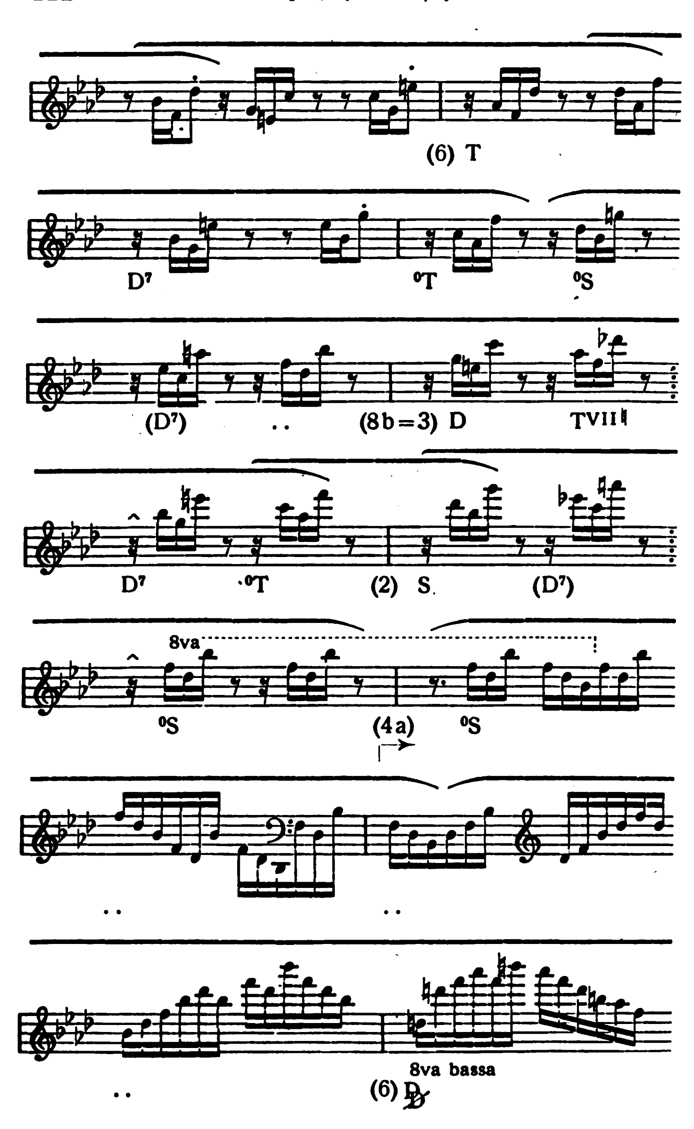

tr
(6)
tr
(D)
(8 = 1) D
XIII.
(2)
°Sp(4) D
(6) °T
°Sp(8)
D
T VI V
°S
(6) D
(8) T+
XIV.
D
(2) T
S
(4) T

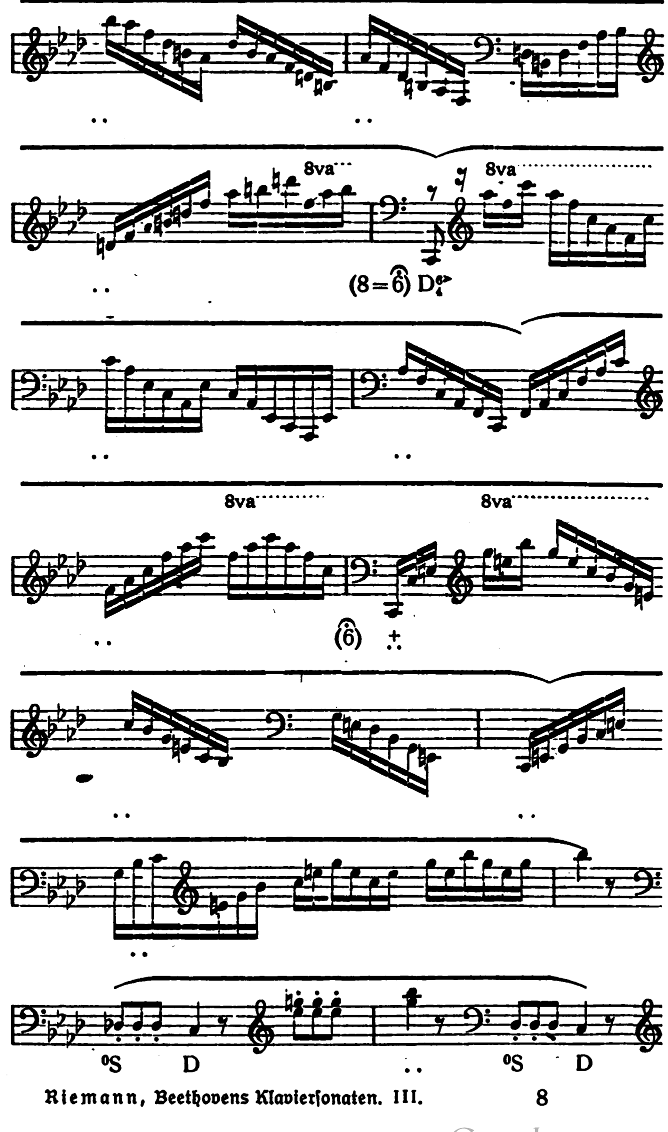

D
(6) T
(6a) ⁰S S
(6b) D
(7) D⁷
⁰S
D⁷
⁰S
D⁷
⁰S
D⁷
D
(8)
XV.
T
simile
(2)
(2a)
S IX<
D (4)
⁰T

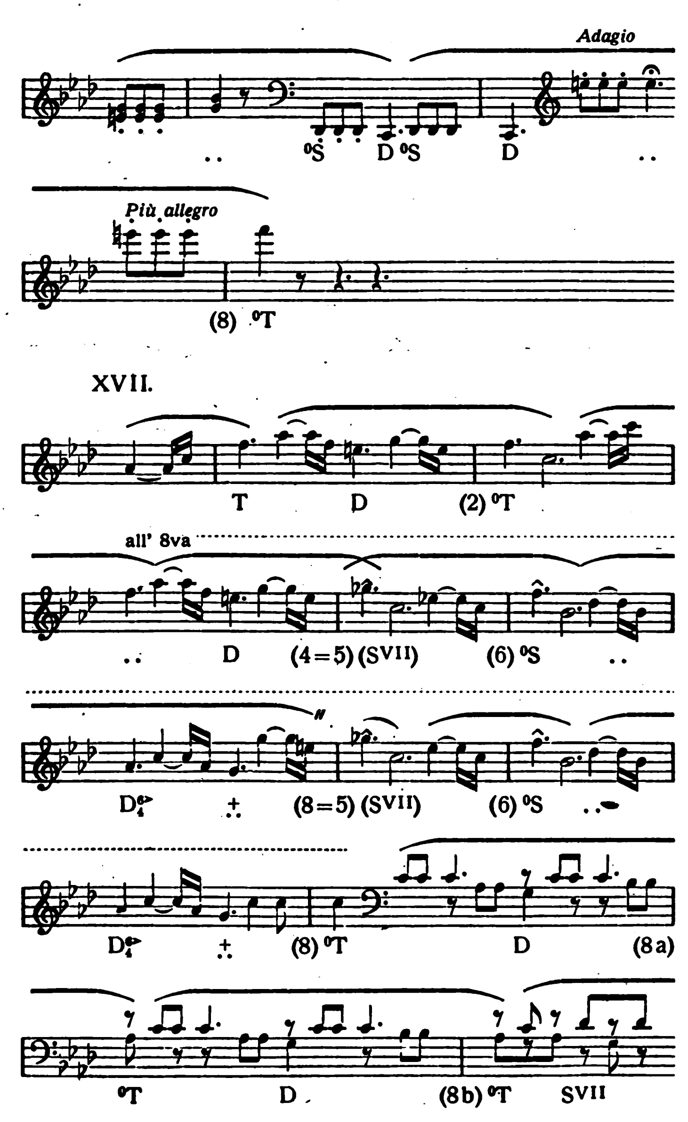

(6)
.. SVIID7 SVIID7 SVIID7
(8=6)
D7
(8a) 0T 0S D6 4 +
(8b)
0T 0S D6 4 + 0T 0S D6 4 + 0T .. ..
(8c) (8d) (8e=4)
..=Dp (6) D7 .. (8)
D6 4 ..7 (8a)
T

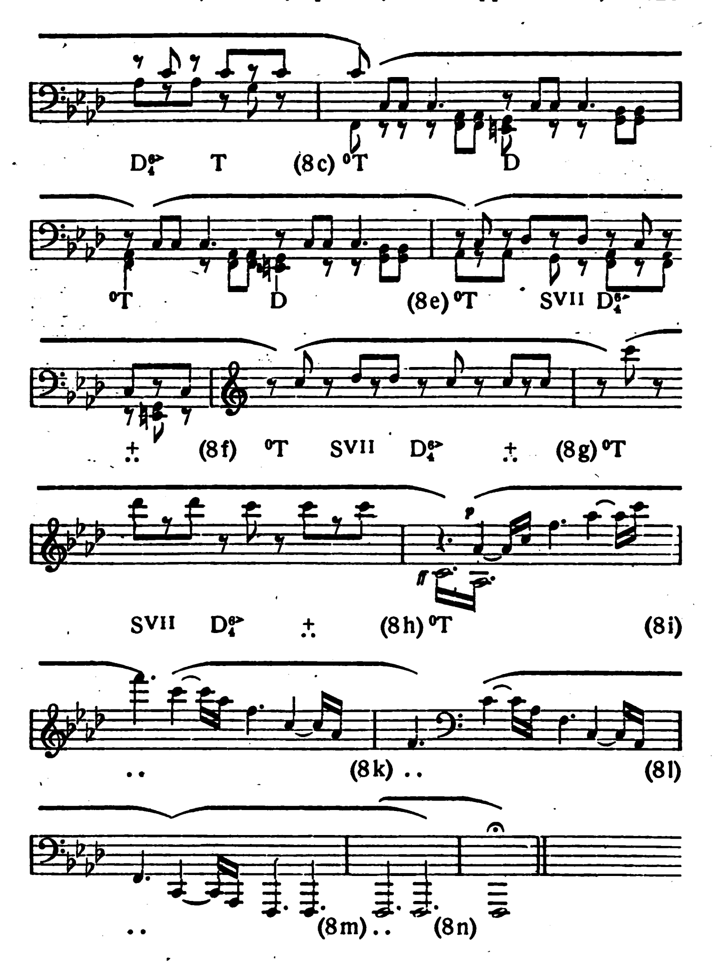
XVI. (2. Thema.)




(6) T
D7
0T
0S
(D7)
(8b=3) D
TVII♮
D7
0T
(2) S
(D7)
8va
0S
(4a)
0S
8va bassa
(6) D

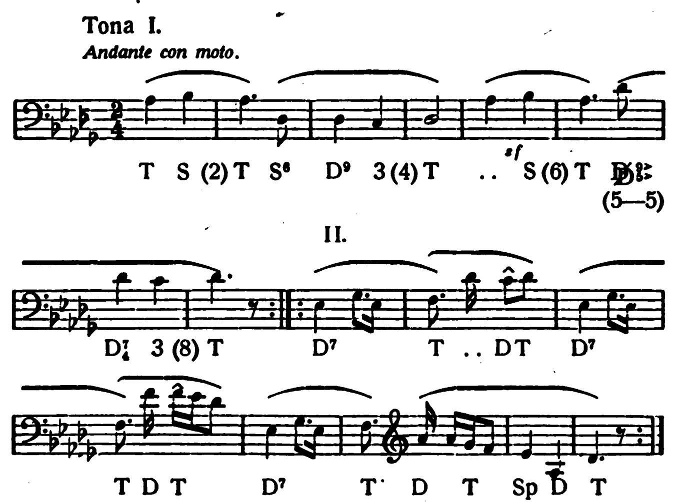

8va
8va
(8=6̂) D
8va
8va
(6̂)
°S
D
°S
D


Adagio
⁰S
D ⁰S
D
Più allegro
(8) ⁰T
XVII.
T
D
(2) ⁰T
all' 8va
D
(4=5) (SVII)
(6) ⁰S
(8=5) (SVII)
(6) ⁰S
(8) ⁰T
D
(8a)
⁰T
D
(8b) ⁰T
SVII

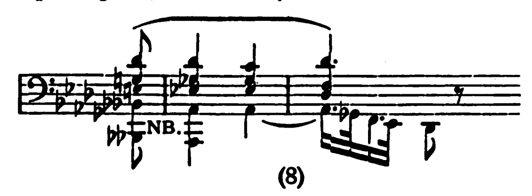


Der zweite Satz von op. 57 ist ein überaus schlichtes Andante von zweimal 8 Takten mit drei Variationen und abschließender Wiederholung des Themas (mit ein wenig Kontrapunkt zu Takt 3—4 und 7—8 der I. Periode, der in der Hauptsache nur die Zäsuren überbrückt). Der Schluß

bringt statt der Tonika des$^+$ den Trugakkord T$^{8}_{3>}$ ≡ D$^{9>}$ und leitet direkt in den Schlußsatz über. Als Melodie des *Andante* ist wohl nicht schlechtweg die Oberstimme anzusehen, die vielmehr mit ihren beinahe obstinat festgehaltenen âs^1 vielmehr die Aufmerksamkeit auf die melodischen Anschlüsse in den Mittelstimmen lenkt.



Der aufgewandte harmonische Apparat ist auffallend klein. Nur ein D$^{8}_{3>}$ kommt Takt 7 vor, als weiteste Digression. Daß dabei verhüllt durch unorthographische Schreibweise der 9$^>$ (e♮ statt fes) sich ein paar reine Quinten zwischen Tenor und Baß ereignen, bleibe nicht unbemerkt:



Dieselben kehren auch in Variation 2 und 3 getreulich wieder. Die Variationen tasten die Struktur des Themas nirgends
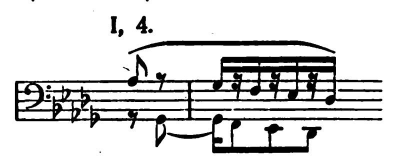
an, sind also nur Doubles der alten Art und gehören nicht der neuen Manier an, die Beethoven schon mit op. 26 und op. 34 angebahnt hatte (Charaktervariationen). Die erste Variation läßt den Baß der Melodie in Achteln nachschlagen:

Variation 1.

S D D! D
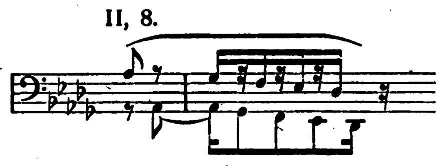
Teilweise entstehen dabei synkopische Bildungen (Takt 2—3). Nicht unbemerkt bleibe die Veränderung der Schlußbildung von I, 4 und II, 8 von Variation 1:

I, 4.

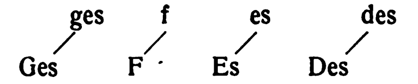


und

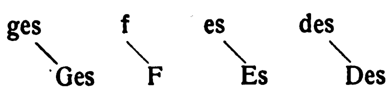
II, 8.
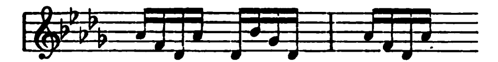


Bei I, 4 schlägt der Baß die Melodienoten antizipierend in Oktaven vor:



bei II, 8 schlägt er sie der Oberstimme nach:



Die zweite Variation ist einer eingehenderen Betrachtung wert. Die schlichte Sechzehntelbewegung der Oberstimme:
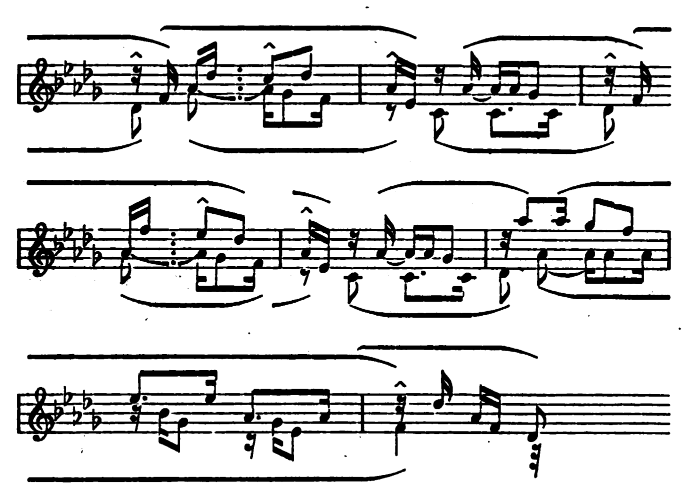


ist doch bei ernstlicher Überlegung nur als Ergebnis einer komplementären Rhythmik zweier Stimmen zu verstehen, deren Einzelherausstellung und schließliche bewußte Verbindung das Interesse in hohem Maße weckt und das Verständnis polyphoner Stimmführung fördert. Ein Hinweis auf § 16 (Komplementäre Rhythmen), S. 175ff. meines „Systems der musikalischen Rhythmik und Metrik" wird vielleicht denen die Schamröte in die Wangen treiben, die sich nicht gescheut haben, die glatten Sechzehntel der zweiten Variation gedankenlos herunterzuspielen. Hier ist die vollständige Auseinanderlegung der beiden komplementären Stimmen:

Variation 2.

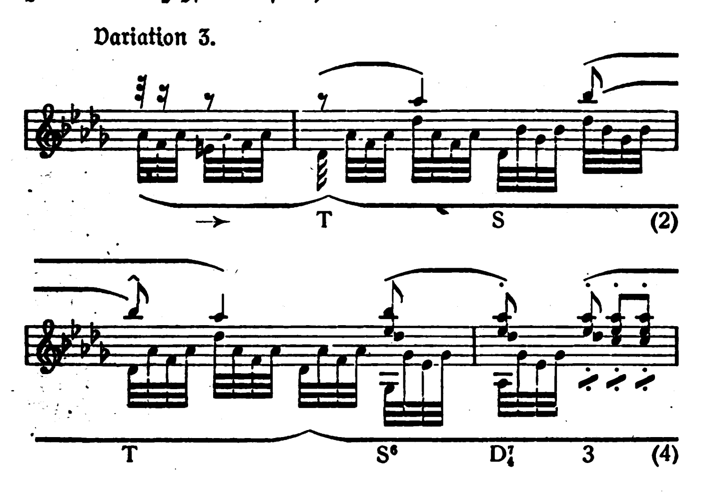
I.

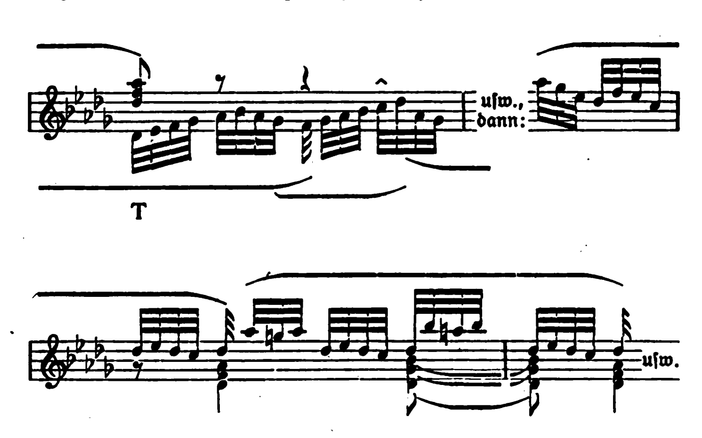
II.
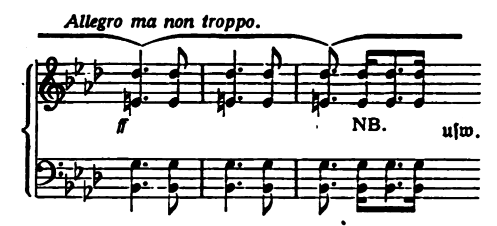


Variation 3 steigert die Figuration zur fortgesetzten Zweiunddreißigstel-Bewegung der Unterstimme, über bzw. unter der die Melodie wieder zum Teil synkopisch markiert wird. Die Motivbildung ist wohl überwiegend abbetont (sieben Zweiunddreißigstel Auftakt):

Variation 3.

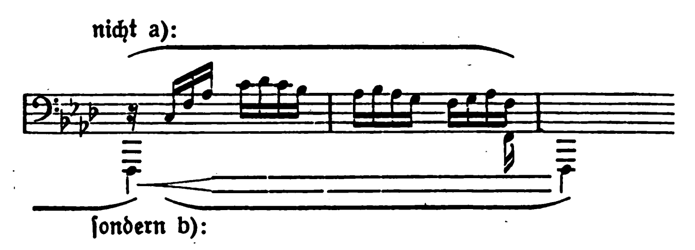




Der zum Schlußsatze überführende verminderte Septimenakkord $f^{IX<}$ (das ist sein umgedeuteter Sinn; sein Eintritt erfolgt als Ersatz der abschließenden Tonika des⁺ und muß von dieser aus verstanden werden, als des fes ♭♭a b, also $T^{6}_{\substack{5>\\3>}}$. Mit enharmonischer Umdeutung von asas zu g $(5^{>} \equiv 5\natural)$ und fes zu e $(3^{>} \equiv 3\natural)$. Die Wirkung ist auch durchaus eine dieser komplizierten Umdeutung entsprechende. Der erste Eintritt des Akkords erfolgt *pp* arpeggiert, wie zerfließend. Seine Wiederholung dagegen ff, ebenfalls arpeggiert, gleichsam den neuen Sinn handgreiflich oktroyierend, beide mit noch als Ende des zweiten Satzes notiert. Dann aber setzt (nicht mehr arpeggiert) der Akkord in weiter Lage als Eröffnung des Schlußsatzes ein. Mit Recht macht W. Nagel (a. a. O. S. 131) auf die besondere weite Lage des Akkords aufmerksam, die in der Tat nach den beiden vorausgehenden vollgesetzten Arpeggien in enger Lage sich auffällig abhebt. Ich möchte sagen, diese weite Lage wirkt wie vier Hörner, an die ja der Klavierklang der Mittellage leicht gemahnt. Reinecke (a. a. O. S. 75) warnt, ebenfalls sehr mit Recht, vor Verschärfung der Punktierung, die ja den sofort folgenden Übergang zu verkürzten Werten um seine Wirkung bringen muß:

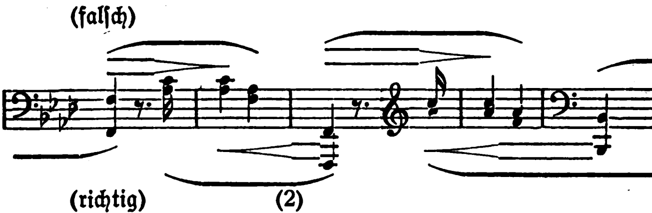


Wie eine Unheil verkündende Fanfare schmettert dieser drohende Akkord durch fünf Takte, wie ein Signal für das Losbrechen eines gewaltigen Sturmes, der nun von Takt 6 ab bis zu Ende des Satzes rast und nur ein einziges Mal (Periode XIV) gewaltsam gehemmt wird, um dann wieder mit neuer Gewalt einzusetzen und in einer Stretta (*Presto*) zu enden. Der wild erregte Charakter dieses Finale stellt alles in Schatten, was Beethoven Derartiges geschrieben hat. Die Motivbildung ist fast unausgesetzt eine sehr stark auftaktige, und es muß nachdrücklichst davor gewarnt werden, etwa das Hauptmotiv als mit dem schweren Takte beginnend zu verstehen:



Die ersten 19 Takte, die ich als Periode I abgegrenzt habe, sind eigentlich nichts weiter als ein Vorhang zu dem erst Periode II einsetzenden Hauptthema (etwas Ähnliches meint wohl auch Nagel a. a. O. S. 124ff., bezeichnet aber nur die ersten fünf Takte als „als eine Art Einleitung“, rechnet also das Hauptthema vom Beginn der Sechzehntelgänge ab). Die beiden Harmonien des Vorhangs sind $S^{IX<}$—D^{7} (ähnlich wie in Schumanns „Nachtstück“. Sehr begreiflicherweise kann man über die Taktzahlenbezeichnung dieser 19 Takte

schwanken, da sie eigentlich nur zwei ausgeschriebene Fermaten ($\hat{S}^{IX<}$—$\hat{D}^{7}$) bilden, die als $\hat{6}$—$\hat{7}$ gedeutet werden könnten. Die Ahnung dieses Sachverhalts verrät Nagel durch die Worte: „Erst der 20. Takt berührt abschließend die Tonika F-moll." Leider verwirrt Nagel die keimende Erkenntnis der Wahrheit wieder, indem er doch das f als Anfangston des Hauptmotivs bezeichnet, also dieses volltaktig liest. Richtig ist wieder Nagels Hinweis auf die harmonische Verwandtschaft des Kopfthemas des Finale mit dem des ersten Satzes (die Nachbildung des ersten Melodiekolons in der kleinen Obersekunde [F-moll—ges-dur]). Wie Periode II läuft auch Periode III Gefahr, volltaktig (anbetont) gelesen zu werden, wodurch natürlich wieder das diastaltische Ethos zerstört wird:



Periode IV setzt mit 8 = 1 ein, muß aber mit Halben als Zählzeiten gelesen werden, in welchem Falle der Aufbau glatt verläuft. Hier wird der Durchschnittshörer gleich das Rechte treffen, da er die langen Noten auf schwere Saiten zu bringen sucht (2., 4., 6. Takt). Problematisch ist dagegen wieder Periode VII, wenigstens ihr Nachsatz, da man in Zweifel sein kann, ob man Anschlußmotive zu verstehen hat oder nicht, d. h. ob man lesen muß:

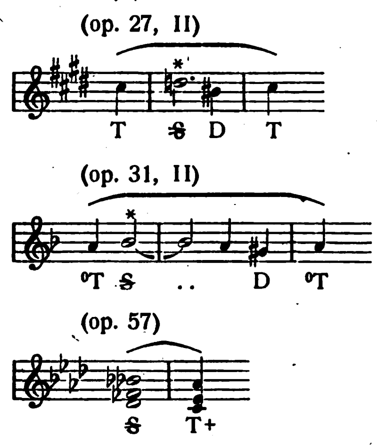
$\not{S}$ °T | $\hat{D}$ °T | °S °T | $\hat{D}$ °T
(4) (5) (4) (5a)

oder aber

$\not{S}$ °T | $\hat{D}$ °T | $\not{S}$ °T | $\hat{D}$ °T | $\not{S}$ °T | D . . | . . °T |
(4=6) (6a) (6b) (8) (9)

$\hat{D}$ °T | . . S^{VII} | $D^{9>}$ ∴ | °T.
(6c) (8)

Letztere Leseweise gibt dem Des-dur-Akkorde größeres Gewicht, erstere führt, wie meine analytische Skizze zeigt, auf zwei die Periode abschließende Takttriolen. Nicht nur in dem Finale, sondern auch im ersten Satze spielen die Leittonwechselklänge der O-Tonika (Ŧ) und der °Subdominante (S) eine sehr auffällige Rolle. Beide Akkorde bedeuten verstärkte Subdominantwirkungen, die leidenschaftliche Akzente geben, wie sie auch in op. 27 II und op. 31 II in den ersten Sätzen stark bemerklich sind:
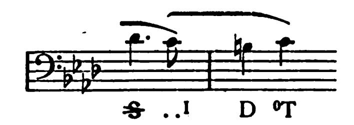


Da S zu T^+ und Ŧ zu D^+ mit allen drei Tönen im Leittonverhältnis steht, so können beide Akkorde auch als „Leitklänge" zu T^+ und D^+ definiert werden, und die Analyse kann sich für dieselben des einfachen Zeichens > bedienen, z. B. in C-dur: >D = as^+—g^+, >T = des^+—c^+ (auch zur S ist schließlich der Leitklang verständlich, z. B.: >S = ges^+—f^+ in C-dur).

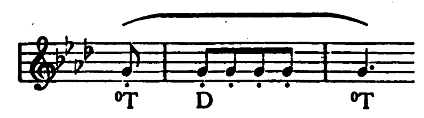
Die Gesamtform des Finale von op. 57 ist eine ziemlich reich entwickelte Sonatenform. Den ersten Teil bilden Periode I—VIII, den zweiten Teil (Durchführung) Periode IX—XIV, den dritten Teil Periode XV—XXI (davon Stretta [Coda] XIX—XXI). Als zweites Thema wirkt etwa Periode IV das:



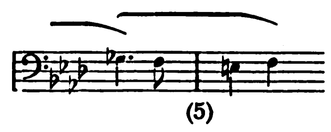
steht aber in der Haupttonart und kehrt auch im dritten Teil (Periode XVII) untransponiert wieder; das widerspricht freilich der Sonatenform. Periode VII bringt dagegen das Hauptthema in C-moll und nur im Nachsatz und den Anhängen neue Motive, nämlich das:
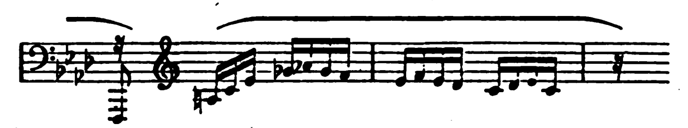


Auch einige Epiloge selbständiger Physiognomie:
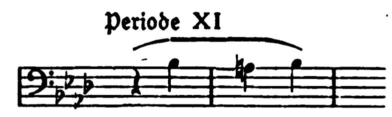


was alles Periode XVII eine Quinte abwärts transponiert wiederbringt. Als zweites Thema wird daher wohl diese Partie anzusprechen sein, obgleich die Übereinstimmung der Takte 1—4 mit dem ersten Thema abnorm ist und auch das Des-dur als Transposition des C-moll (wieder die Tonart der kleinen Obersekunde!) dem Schema widerspricht. Erst mit dem Auftreten des



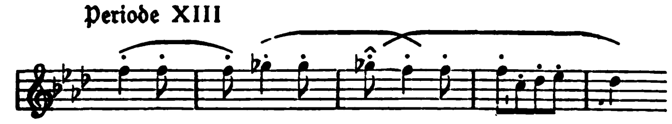
kommt so recht der Eindruck zustande, daß man das zweite Thema vor sich hat. Der Anfang des Durchführungsteils hebt sich dagegen leicht kenntlich heraus (Periode IX). Mit der Wiederaufnahme des Kopfgedankens über der Harmonie des verminderten Septimenakkords:
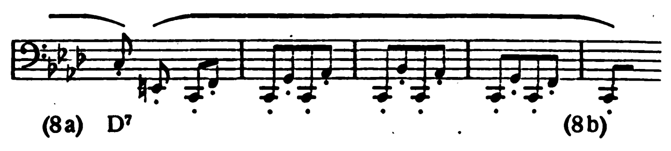


und der freien Verarbeitung desselben, bei der sich hübsche Gegenmotive einstellen:
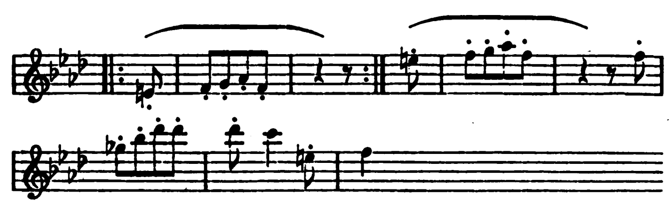


und



Der Rückgang zur Wiederholung der Themen beginnt mit der Erreichung des Halbschlusses auf c^+ (Periode XIV, 8 a), den zunächst das Staccato-Achtelmotiv im Baß breit betont:



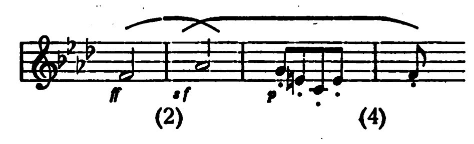
und weiterhin die Achtelarpeggien des Akkords $c^{9>}$ empor bis b^3 und hinab bis ${}_1G$; zuletzt erstarrend zu breiten Halben in weitausholenden Bogen darlegen. Die Reproduktion der Themen überrascht Periode XVII durch einen hübschen Kontrapunkt zum Hauptthema:
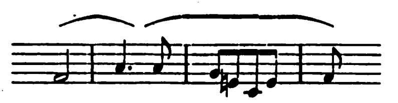


der im ersten Teile nicht nachweisbar ist. Die erste Halbe des Presto ist natürlich zunächst Schlußnote der vorausgehenden Phrase



erweist sich aber zugleich als neuer Anfang (8 f = 1)

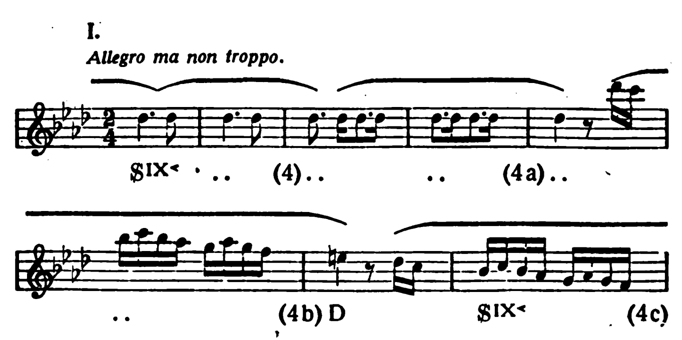


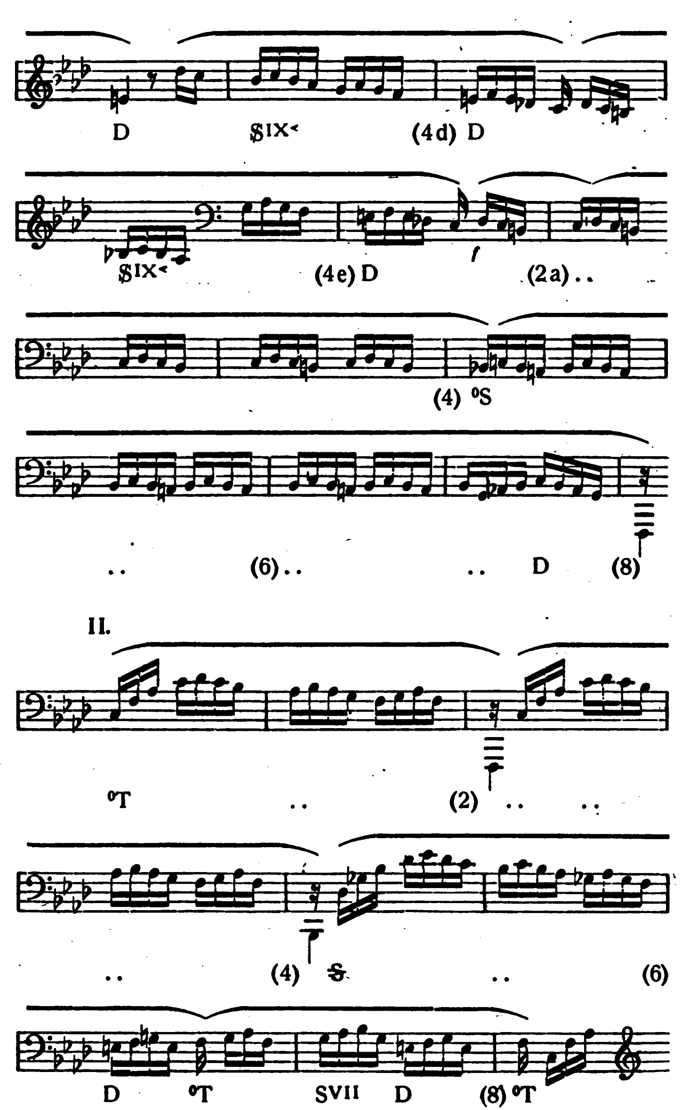
Das sf für as fordert wohl dessen Doppelphrasierung, d. h. es wird zugleich Anfang der Abwärtsbewegung, also für

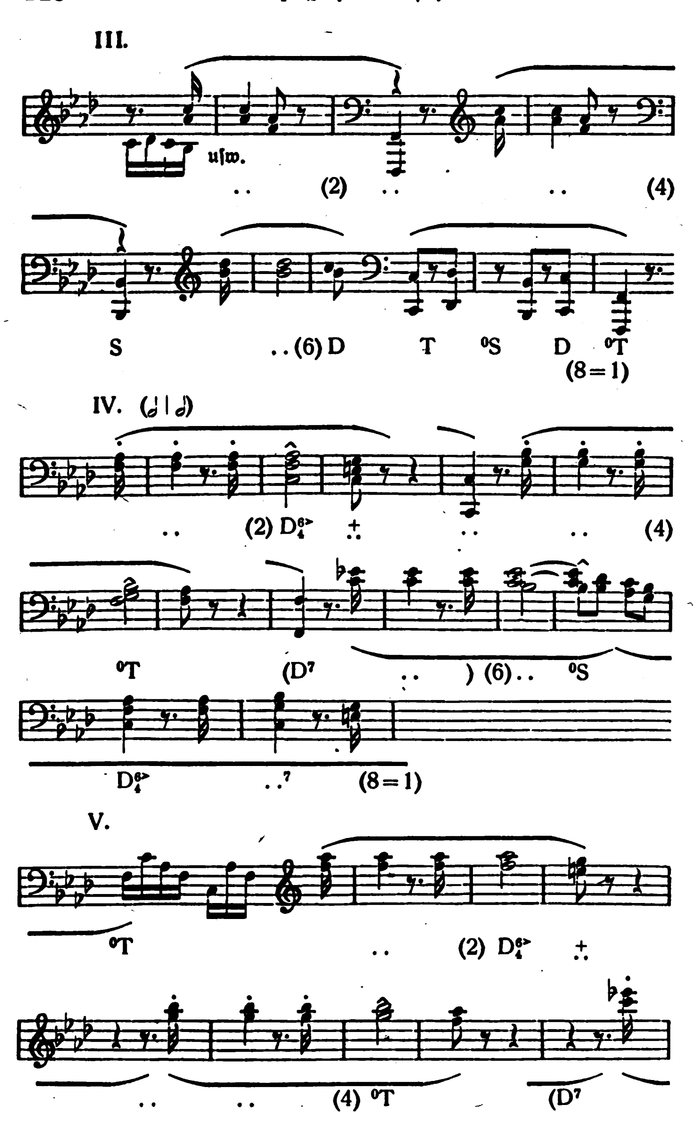


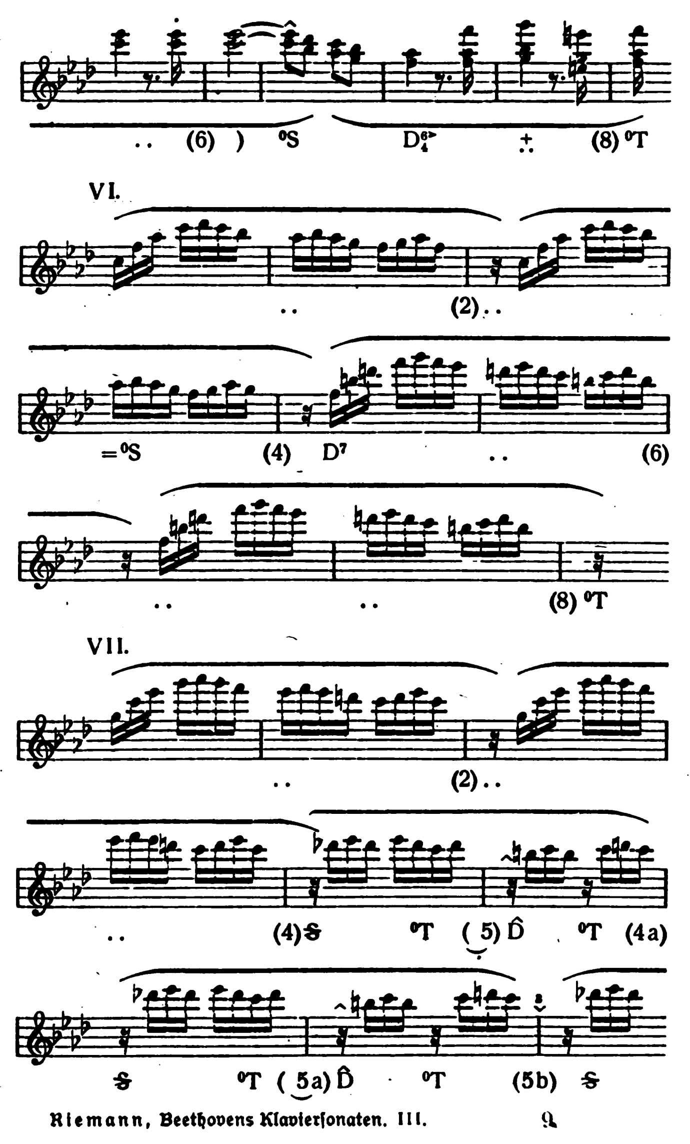
Dem entspricht auch das p für g. Die auffällige Kurzatmigkeit dieses Prestomotivs steht einer weiteren Entfaltung desselben im Wege, statt deren vielmehr das Hauptmotiv, auch für die letzten Schlußbildungen, wieder herangezogen wird.

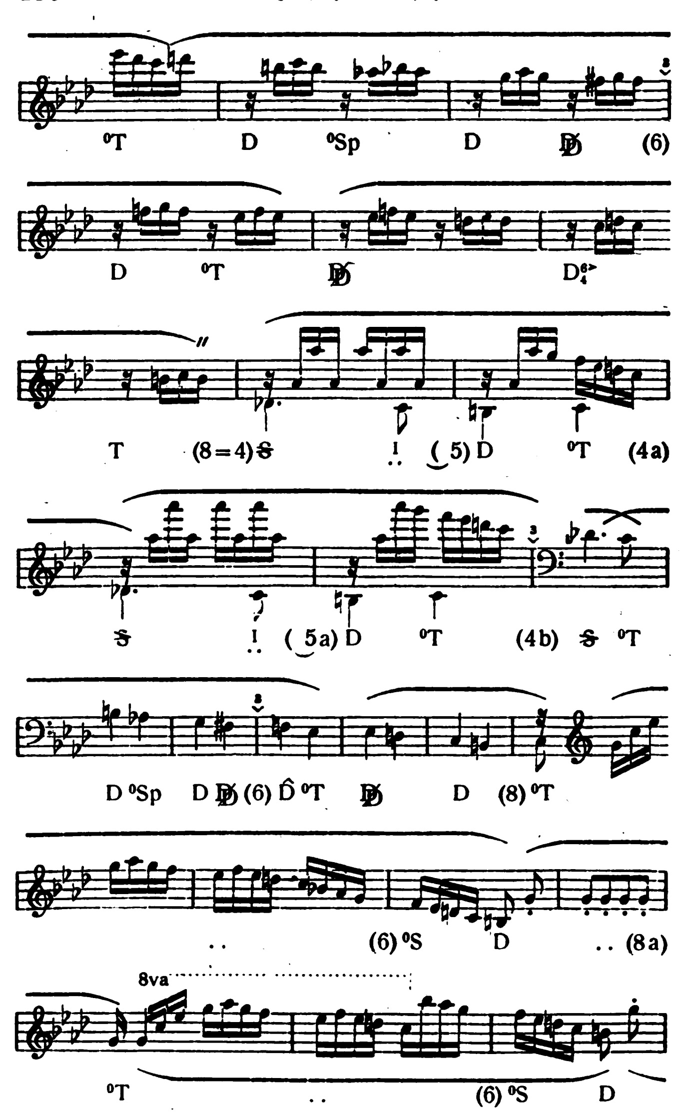
Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes.



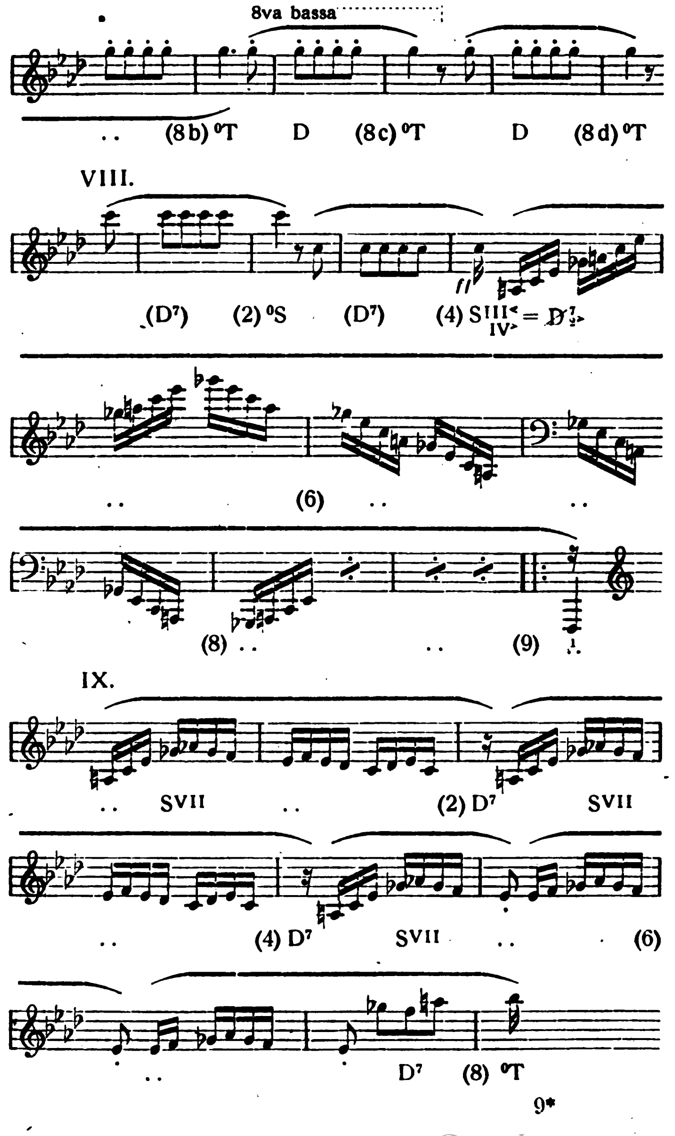

D
$IX<
(4d) D
$IX<
(4e) D
f
(2a) . .
(4) ⁰S
. .
(6) . .
. .
D
(8)
II.
⁰T
. .
(2)
. .
. .
. .
(4)
S
. .
(6)
D
⁰T
SVII
D
(8) ⁰T

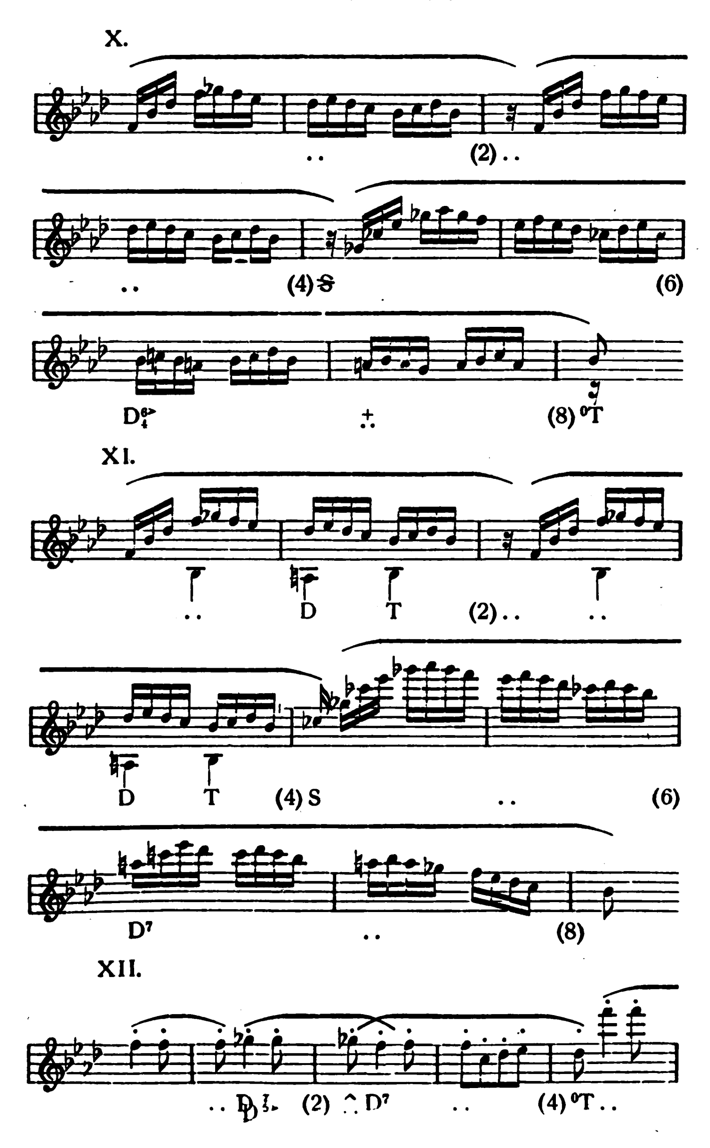

III.
usw.
(2)
(4)
S
(6) D
T
⁰S
D
⁰T
(8=1)
IV.
(2) D
(4)
⁰T
(D⁷
) (6)
⁰S
D
(8=1)
V.
⁰T
(2) D
(4) ⁰T
(D⁷

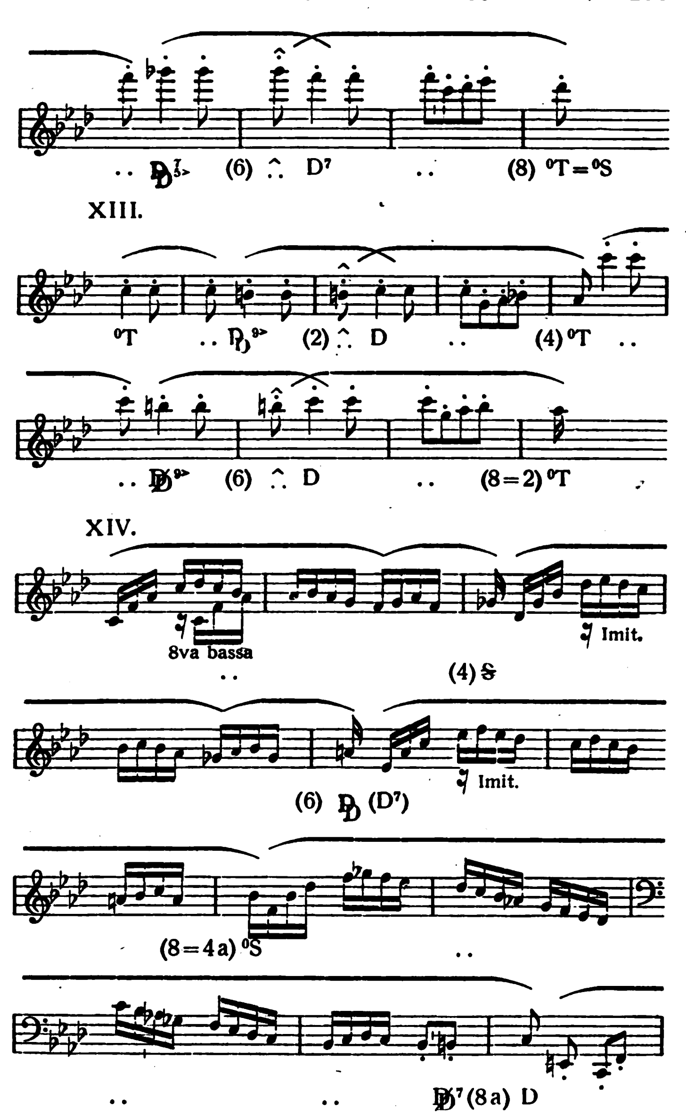

.. (6)) ⁰S
D
(8) ⁰T
VI.
..
(2)..
=⁰S
(4) D⁷
..
(6)
..
..
(8) ⁰T
VII.
..
(2)..
..
(4)
⁰T
(5) D̂
⁰T
(4a)
⁰T
(5a) D̂
⁰T
(5b)

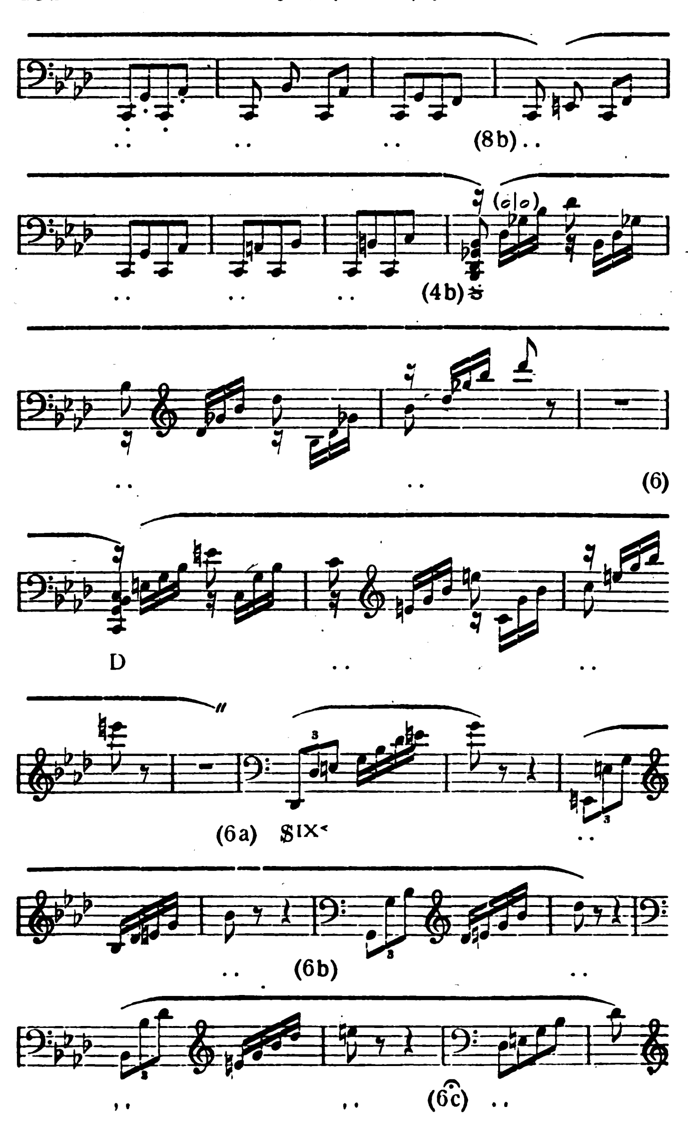


°T D °Sp D D (6)
D °T D D6> 4
T (8=4) S I (5) D °T (4a)
S I (5a) D °T (4b) S °T
D °Sp D D (6) D̂ °T D D (8) °T
(6) °S D (8a)
8va
°T (6) °S D

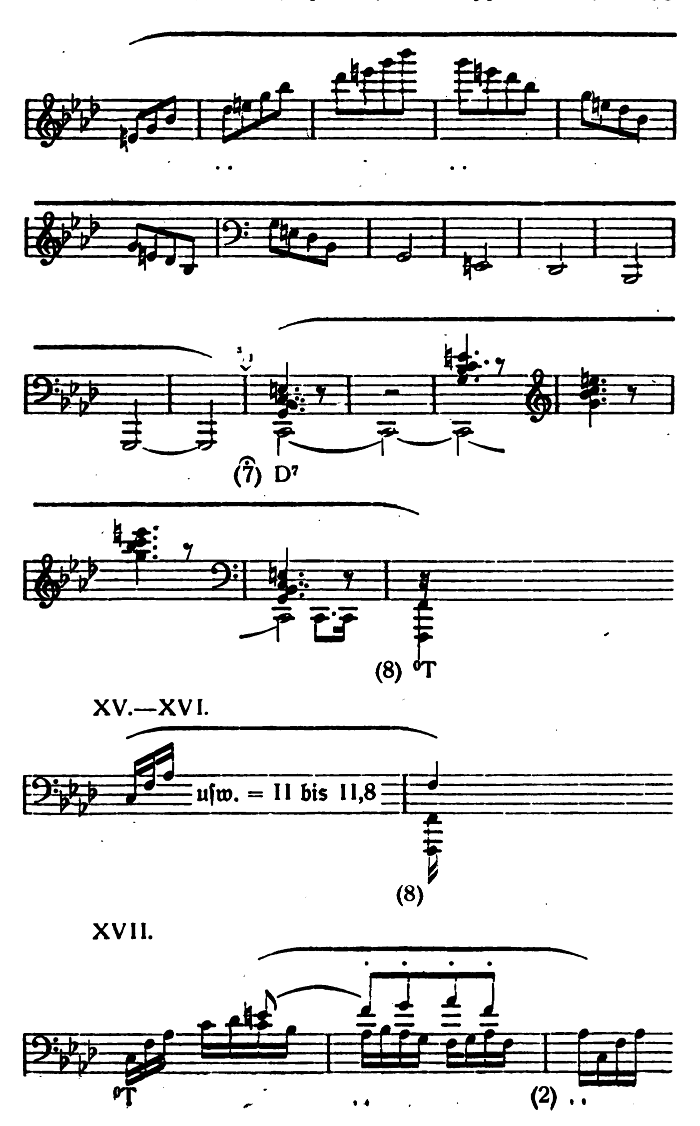

8va bassa
(8b) ^{0}T D (8c) ^{0}T D (8d) ^{0}T
VIII.
(D^{7}) (2) ^{0}S (D^{7}) (4) SIII< IV>
(6)
(8) (9)
IX.
SVII (2) D^{7} SVII
(4) D^{7} SVII (6)
D^{7} (8) ^{0}T

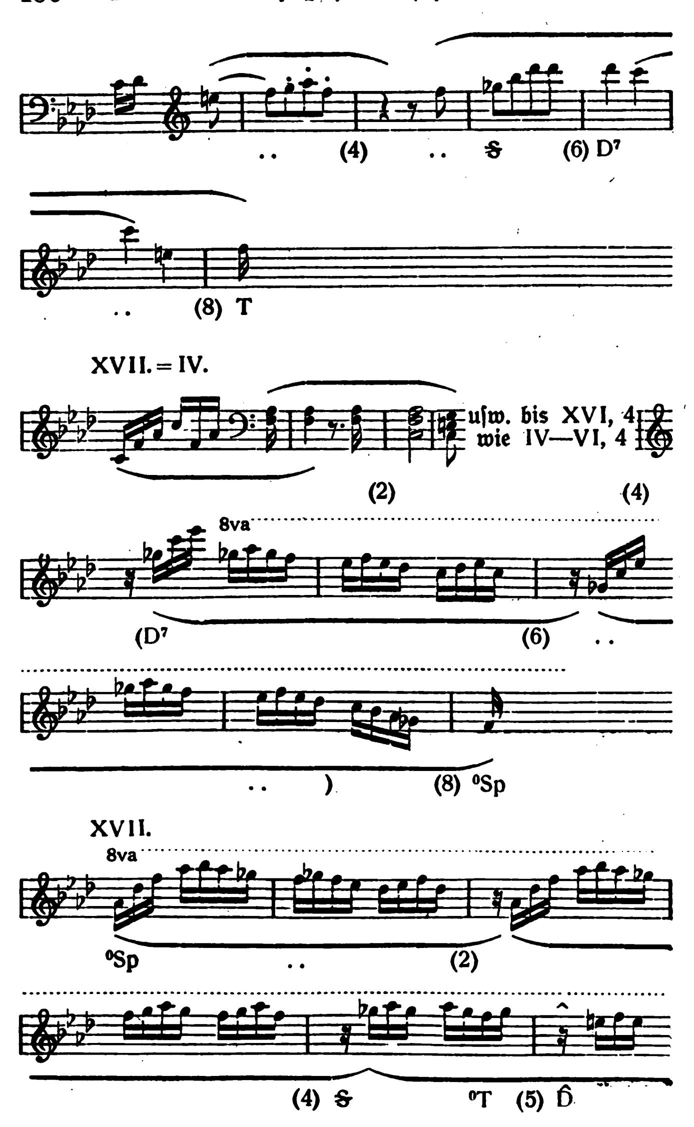

X.
(2)
(4) S
(6)
(8) ⁰T
XI.
D
T
(2)
D
T
(4) S
(6)
D⁷
(8)
XII.
(2)
D⁷
(4) ⁰T

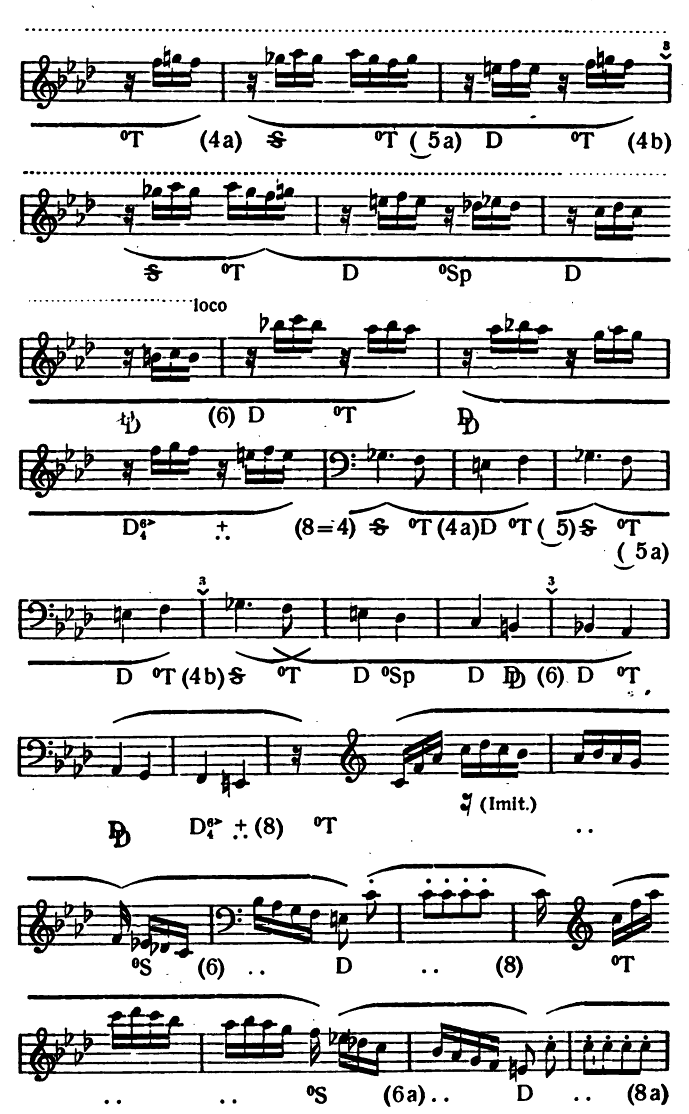

(6)
D⁷
(8) ⁰T = ⁰S
XIII.
⁰T
(2)
D
(4) ⁰T
(6)
D
(8 = 2) ⁰T
XIV.
8va bassa
(4)
Imit.
(6)
(D⁷)
Imit.
(8 = 4 a) ⁰S
(8 a) D

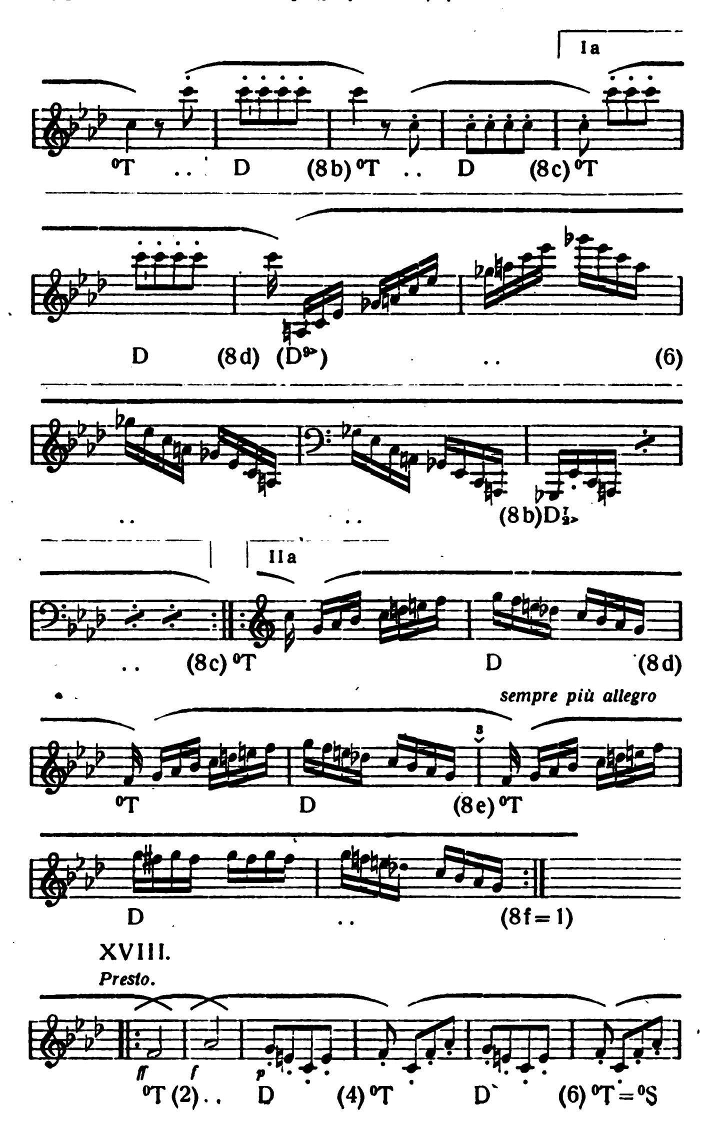


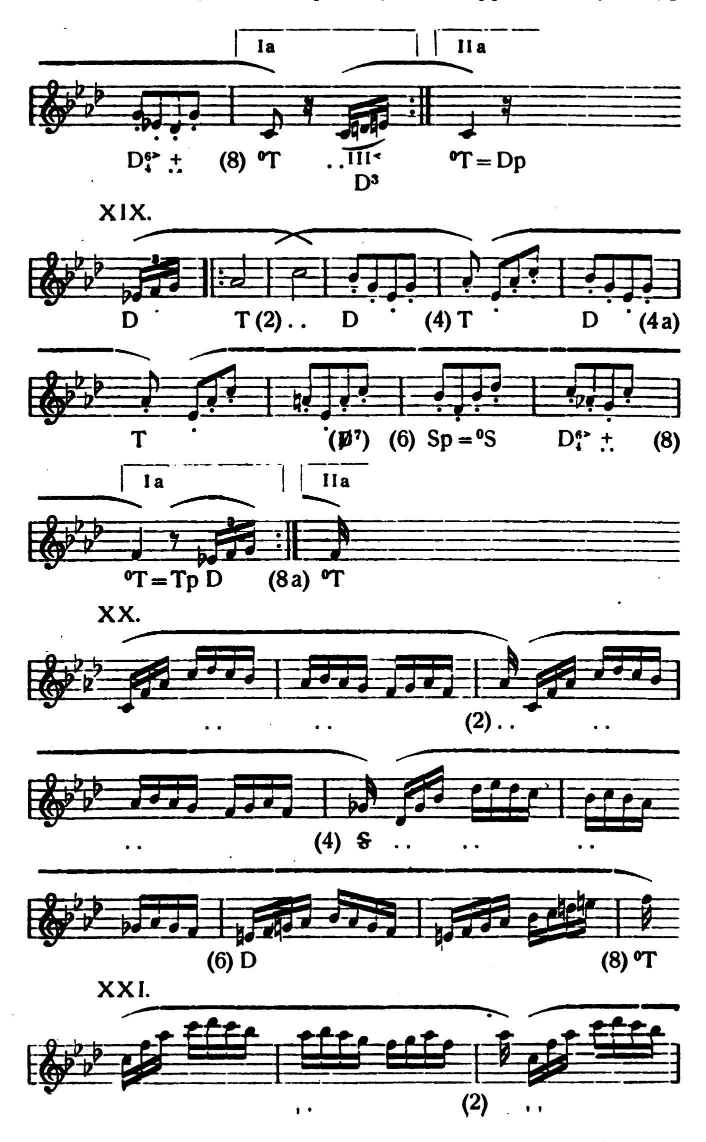
(8b)
(4b)
(6)
D
(6a)
(6b)
(6c)

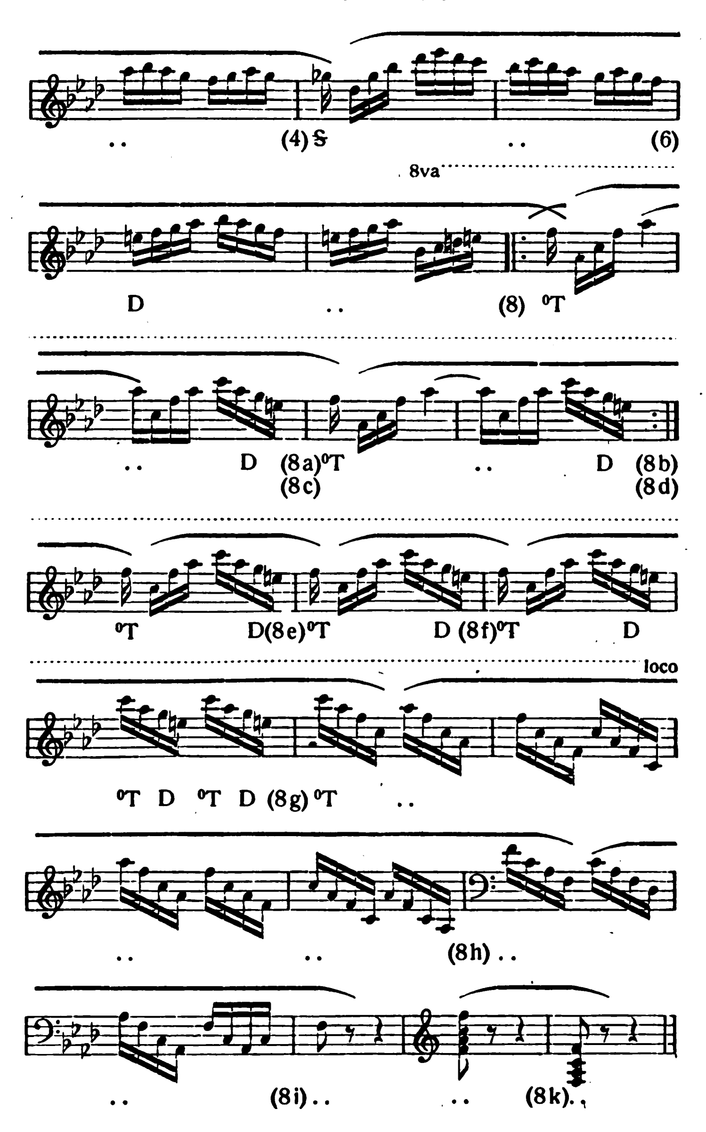

(7) D7
(8) 0T
XV.—XVI.
usw. = 11 bis 11,8
(8)
XVII.
0T
(2)


(4)
(6) D7
(8) T
XVII. = IV.
usw. bis XVI, 4
wie IV—VI, 4
(2)
(4)
8va
(D7
(6)
)
(8) 0Sp
XVII.
8va
0Sp
(2)
(4)
0T
(5)


loco
(Imit.)


Ia
⁰T .. D (8b) ⁰T .. D (8c) ⁰T
D (8d) (D⁹>) .. (6)
.. .. (8b)D
IIa
.. (8c) ⁰T D (8d)
sempre più allegro
⁰T D (8e) ⁰T
D .. (8f = 1)
XVIII.
Presto.
ff f p
⁰T (2) .. D (4) ⁰T D (6) ⁰T = ⁰S


Ia
IIa
D
(8) °T
III
D³
°T = Dp
XIX.
D
T (2)
D
(4) T
D
(4a)
T
(6) Sp = °S
(8)
Ia
IIa
°T = Tp D
(8a) °T
XX.
(2)
(4)
(6) D
(8) °T
XXI.
(2)


(4) S
(6)
8va
D
(8) ⁰T
D (8a)⁰T
(8c)
D (8b)
(8d)
⁰T
D(8e)⁰T
D (8f)⁰T
D
loco
⁰T D ⁰T D (8g) ⁰T
(8h)
(8i)
(8k)

Sonate 30, Fis-dur, op. 78 (Theresensonate),

der Gräfin Therese von Brunswik gewidmet, erschienen im November 1810 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig und bei Artaria in Wien (angezeigt in der Wiener Zeitung 26. Dezember 1810). Thayer, Chronologisches Verzeichnis Nr. 150 fragt: „Ob es nicht diese Sonate statt der op. 57 war, welche, wie Schindler berichtet, der Meister während einer kurzen Rast bei seinem Freunde Brusnwik in einem Zuge niederschrieb?"

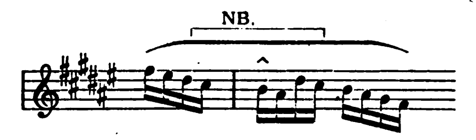
Diese nur zweisätzige Sonate hat aus mehreren Gründen Anspruch auf das eingehendste Interesse. Daß Beethoven dieselbe besonders hochhielt, beweist eine uns durch Otto Jahn erhaltene Äußerung Beethovens gegenüber Karl Czerny (Thayer, Beethoven III², S. 171): „Immer spricht man von der Cis-moll-Sonate. Ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben. Da ist die Fis-dur-Sonate doch etwas anderes!" Angesichts dieser hohen Einschätzung des Werkes durch den Meister selbst sieht man mit Erstaunen, wie wenig sich die Männer, die speziell über Beethovens Klaviersonaten geschrieben haben, für op. 78 zu erwärmen vermochten. Lenz a. a. O. IV, S. 186 nennt es „ein Sonatenfragment, das Sonatine heißen müßte, welche Benennung der Komponist in Sonate umgeändert haben mag, um der Schwester seines Kunstfreundes Brunswik nicht ein schon dem Namen nach unbedeutendes Klavierstück zu widmen ... Mit der Beethovenschen Muse hat dieses Opuskulum nichts gemein." Elterlein (S. 100) sieht darin nur ein Tonspiel, welches denn doch tieferen Gehalts entbehrt. Am geschicktesten zieht sich Karl Reinecke aus der Affäre, der zwar die geringe Beliebtheit der Sonate begreiflich findet, aber den Grund darin sieht, daß sie nicht fürs Vorspielen vor einer größeren Zuhörerschaft berechnet, sondern „ein ganz intimes Musikstück" sei. Das ist zweifellos richtig, wie wir gleich sehen werden. Von besonderem Interesse ist die Widmung, denn Komteß Therese Brunswik ist ja aller Wahrscheinlichkeit nach (Thayer, Beethoven III², S. 334ff.) die „unsterbliche Geliebte", an welche der berühmte Liebesbrief gerichtet ist.

Diejenigen, welche auch das ernstliche Heiratsprojekt, welches Beethoven seinerzeit beschäftigte, auf diese Dame beziehen und dasselbe in die Jahre 1806—1807 verlegen, müßten natürlich der Sonate doppeltes Interesse entgegenbringen. Nun hat sich aber herausgestellt, daß eine ganze Reihe Beethovenscher Briefe in eine falsche chronologische Ordnung gebracht worden ist (Thayer, Beethoven III², S. 203 ff.), und daß nicht Therese von Brunswik, sondern Therese Malfatti der Gegenstand von Beethovens Heiratsabsichten gewesen ist, und zwar in der Zeit 1809 bis Frühjahr 1810, wo er sich einen Korb holte. Das ist also gerade die Zeit der Komposition von op. 78. Die betreffenden Briefe erweisen auch, daß Beethoven Therese Malfatti durch seinen Freund Gleichenstein eine Sonate hat überreichen lassen; diese könnte sehr wohl op. 78 gewesen sein. Daß nach dem abschlägigen Bescheid auf seine Bewerbung die Sonate dann Ende des Jahres mit Widmung an Therese Brunswik erschien, ist schließlich wohl begreiflich, um so mehr als alles darauf hindeutet, daß die Beziehungen zur Familie Brunswik um diese Zeit befestigtere wurden (die Fantasie op. 77 ist Graf Franz von Brunswik gewidmet). Wie dem auch sei, die Sonate sollte die Theresen-Sonate genannt werden, da ja zufällig beide Damen denselben Vornamen haben. Der besonders intime, zart sinnige Charakter des Werks gewinnt durch solche Beziehung auf die eine der beiden Beethoven nahestehenden Theresen (oder gar auf beide) eine neue Bedeutung. Und auch Beethovens besondere Wertschätzung des Werks erscheint in anderem Lichte. Jedenfalls sollen uns die Urteile derjenigen, denen es nicht gelungen ist, diese Herzenssprache zu enträtseln, nicht abhalten, das Werk lieben zu lernen. Von Interesse ist auch, daran zu erinnern, daß die Komposition der Sonate in das Jahr 1809 fällt, wo durch die Belagerung und Besetzung Wiens durch die Franzosen das Wiener Kunstleben stark stockte und angeblich auch die Produktionslust Beethovens eine längere Unterbrechung erfuhr. Diese Unterbrechung ist freilich bei eingehender Untersuchung nicht erweisbar, da das Es-dur-Klavierkonzert op. 73, das Streichquartett op. 74 (Harfen-
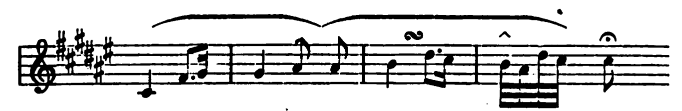
quartett), die Klaviersonaten op. 78, 79 und 81 a, die Phantasie op. 77 und die D-dur-Variationen (über den türkischen Marsch aus den „Ruinen von Athen") und dazu noch eine größere Anzahl Lieder (darunter viele der schottischen, irischen usw. mit Klavier, Violine und Cello für Thomson in Edinburg) nachweislich 1809 geschrieben wurden und auch noch das schon vor 1800 geschriebene Bläsersextett op. 71 veröffentlicht und die Chorphantasie op. 80 definitiv fertiggestellt wurde. Das mag gegen das fruchtbare Jahr 1808 (C-moll-Symphonie, Pastoral-Symphonie, 2 Trios op. 70, Cello-Sonate op. 69) etwas zurückstehen, ist aber auf alle Fälle ein höchst respektabler Jahresertrag. Man wird darum gut tun, die Legende von der zeitweisen Erlahmung der Schaffenslust Beethovens ganz fallen zu lassen.

Treten wir nun in die Analyse der Sonate ein, so ist zunächst zu konstatieren, daß op. 78 wie op. 54 nur zweisätzig ist, und zwar wie dieses zwei Sätze stark lyrischen Charakters nebeneinander stellt. Dieser lyrische Charakter schloß die Möglichkeit aus, ein Adagio oder Andante als Mittelsatz einzuschieben. Auch ein Scherzo wäre schwer als Mittelsatz denkbar. Die Charakterähnlichkeit der beiden Sätze ist bei op. 78 noch wesentlich größer als bei op. 54. Den ersten Satz eröffnen 4 Takte Adagio cantabile $\frac{2}{4}$, die aber nicht den Charakter einer Einleitung oder eines Vorhangs haben, da sie sehr positiv mit Ganzschluß in Fis-dur kadenzieren. Ich rechne diese 4 Takte daher als einen selbständigen „kurzen Satz", nummeriere aber den ihm folgenden als I. Periode, da sich im Laufe des Satzes herausstellt, daß diese als erstes Thema behandelt ist. Denn mit ihm und nicht mit den ihm vorangestellten 4 Takten beginnt die Durchführung (V) und desgleichen der 3. Teil (VII). Doch irrt W. Nagel, der sich für die vier einleitenden Takte beinahe übertrieben begeistert (S. 143: „Die zu dem Schönsten gehören, was wir in der Musik überhaupt besitzen"), wenn er sich wundert, daß Beethoven auf dieselbe im Laufe des Satzes gar nicht mehr zurückgreift. Er hat also nicht bemerkt, daß 4 Takte vor dem Schlusse des ersten Satzes die in Sechzehnteln laufende

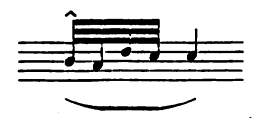
Unterstimme in sehr charakteristischer Weise in der Schlußfigur der Einleitungstakte gipfelt:



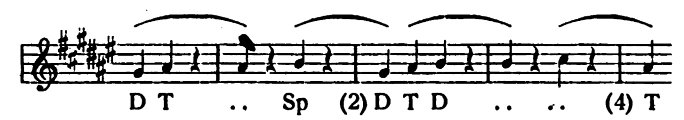
Sogar die Tonart und Oktavlage ist ganz genau dieselbe wie in Takt 4:



Das ist ganz gewiß kein Zufall, sondern eine besondere Absicht, deren Nichtbeachtung einen intimen Reiz des Satzes zerstört. Beiläufig ist dieses
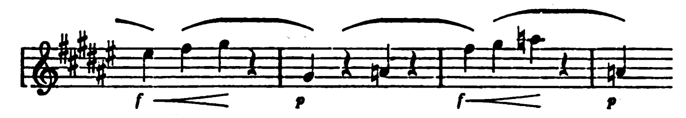


eine Mannheimer Manier von exquisitem Reiz, auf die ich bereits mehrfach hingewiesen habe (Denkmäler der Tonkunst in Bayern Band III[1], Einleitung), die z. B. auch den Anfang von Johann Christian Bachs G-dur-Klavierkonzert ziert (vgl. meine Ausgabe bei Steingräber). Natürlich muß dieses Wiederauftauchen des Motivs der Einleitung an so wichtiger Stelle durch zögernden Vortrag plausibel gemacht werden (ritenuto), wonach der Sechzehntelgang mit a tempo in die Tiefe hinabstürmt. Auch dürften wohl Takt 3—4 des ersten Themas derselben Idee die Entstehung verdanken. Schon dieser Anfang ist geeignet, einen Begriff von der besonders intimen Artung der Thematik der Sonate zu geben und uns des Komponisten Hochschätzung seines Werks begreiflich zu machen. Periode II bringt uns aber gleich neues Material von höchstem Interesse, nämlich das pausendurchsetzte und darum so leicht mißverstandene:



Der nicht von der Phrasierung angekränkelte gemeine Hörer wird da natürlich nicht bemerken, daß der Triolenlauf mit Fis sein Ende erreicht hat:



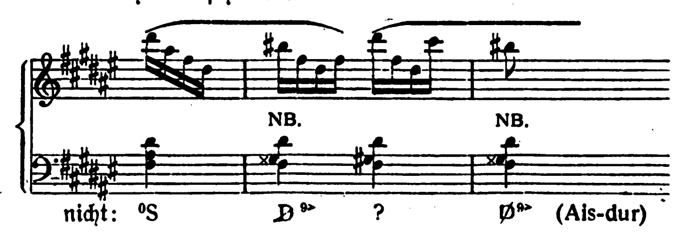
sondern die Endung als bis zu der Viertelpause nach ais reichend hören und ebenso zwei Takte weiter das gis—a—h als Endung verstehen. Allerdings hat ja Beethoven weiterhin die Auffassung dieses Themas durch seine dynamischen Vorschriften und durch Lagenwechsel ganz außerordentlich erschwert, nämlich Periode VIII, 1—8:
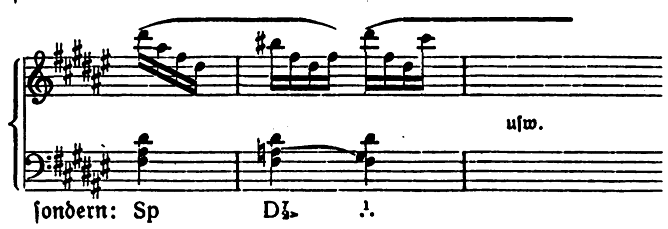


Man muß schon außer dem guten Willen, mit der Phantasie des Meisters durch dick und dünn zu gehen, auch noch ein gut Stück Stilgefühl und historische Kenntnis (vor allem der Werke von Stamitz, Richter und Filtz) mitbringen, solche Motivbildungen für möglich zu halten und in der Vorstellung zu beleben. Dieses schroffe Umschlagen aus *f* in *p* und aus *p* in *f* im Motiv ist etwas vor Stamitz in der Literatur gänzlich Unbekanntes, aber in der Mannheimer Literatur und in der Folge besonders von Beethoven durch häufigen Gebrauch zu Gemeingut Gemachtes. Das „Beethovensche *p*" (statt *sf*) für die Schwerpunktsnote ist der Theorie schon lange bekannt und wird uns immer wieder begegnen. Im vorliegenden Falle gemahnt der Wechsel der Dynamik und der Oktavlage an Manualwechsel auf der Orgel (die *f*-Takte Hauptmanual, die *p*-Takte Nebenmanual). Doch bleibt das Hinüberragen der Motive eine Schwierigkeit und Rarität

ersten Ranges. Jedenfalls sind solche Dinge geeignet, begreiflich zu machen, warum op. 78 vielfach unterschätzt, nämlich nicht verstanden worden ist. Weitere Gründe werden wir gleich zu erörtern haben.
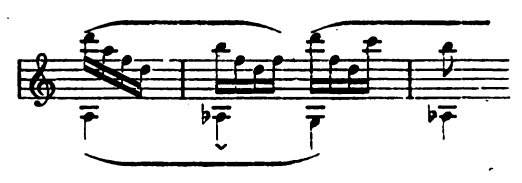
Periode III bringt den seltenen Fall eines orthographischen Fehlers durch Schreiben eines Tones mit Doppelkreuz anstatt eines erniedrigten (gisis statt a), während der gegenteilige Fall ja öfter nachweisbar und durch praktische Rücksichten erklärlich ist. Aber hier liegt direkt ein Irrtum vor. Beethoven schreibt:



statt:

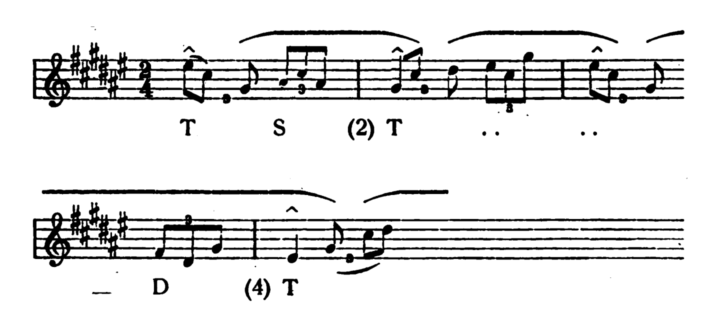


also mit Verkennung der Vorhaltsbildung a gis in der Akkordbegleitung, wodurch der gis-dur-Septimenakkord ganz unverständlich wird. Man stelle sich die Stelle einfach in C-dur vor anstatt in cis-dur, um leichter zu sehen, was vorliegt:

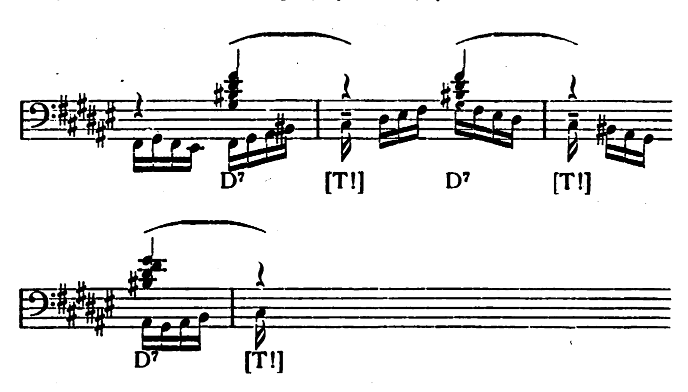


Die ganze Schwierigkeit liegt darin, daß die Auflösung des Vorhalts sich verzögert und erst da erfolgt, wo die Oberstimme bereits das nächste Motiv anfängt. Aber solchem Widerspruch der Motivbegrenzungen in gleichzeitigen Stimmen sind wir schon öfter bei Beethoven begegnet und werden ihm weiter begegnen.

Wir kommen zum zweiten Thema. Auch dieses hat unter falscher Leseweise empfindlich zu leiden, nämlich dadurch, daß man die weiblichen Endungen übersieht, in denen sein Wesen beruht:



Nagel, dessen dazu angeführte Notenbeispiele von Fehlern wimmeln, weiß mit dem ganzen Satze nichts anzufangen und findet ihn „fragmentarisch". Freilich rechnet er zu Anfang von Periode II eine „fünftaktige Satzgruppe" heraus, indem er das Periode II abschließende fis als Anfangsnote versteht. Es hat wenig Zweck, näher auf seine unklaren Ausführungen einzugehen. Das zweite Thema stellt man sich wegen seiner feinen Gliederung zweckmäßiger im Zweivierteltakt vor (mit Vierteln als Zählzeiten), doch tritt mit dem 8-Takt (der zum 7. zurückzudeuten ist) wieder das Allabreve ein. Etwas ganz Besonderes bringen die Epiloge (IV, 8 dff.), nämlich die mehrmalige Aposiopese der Tonika Cis-dur nach vorausgehender Dominante, die aber notwendigerweise erkannt werden muß und durch ganz geringes Anhalten auf dem Cis der Unterstimme sogar auch dem Hörer verständlich gemacht werden kann:

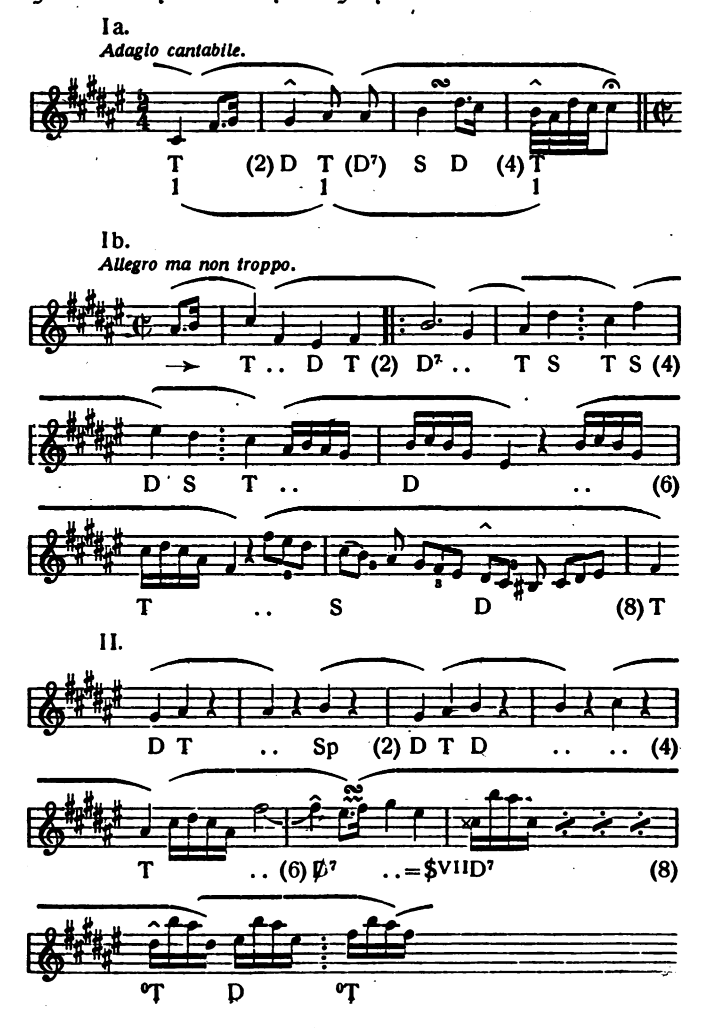


und entsprechend Periode X bei 8 d ff. (in Fis-dur). Ich bestreite nicht, daß es viel ist, was Beethoven mit solchen Dingen vom Spieler und Hörer verlangt. Aber ich denke doch, meine Ausführungen werden dazu nützen, Beethovens eigene hohe Meinung von der „Theresen-Sonate" dem Verständnis nahe zu bringen. Der ganze Satz umfaßt 11 Perioden. Den ersten Teil bilden I—IV, den zweiten V—VI, den dritten VII—XI. Der Aufbau der 11 Perioden ist:

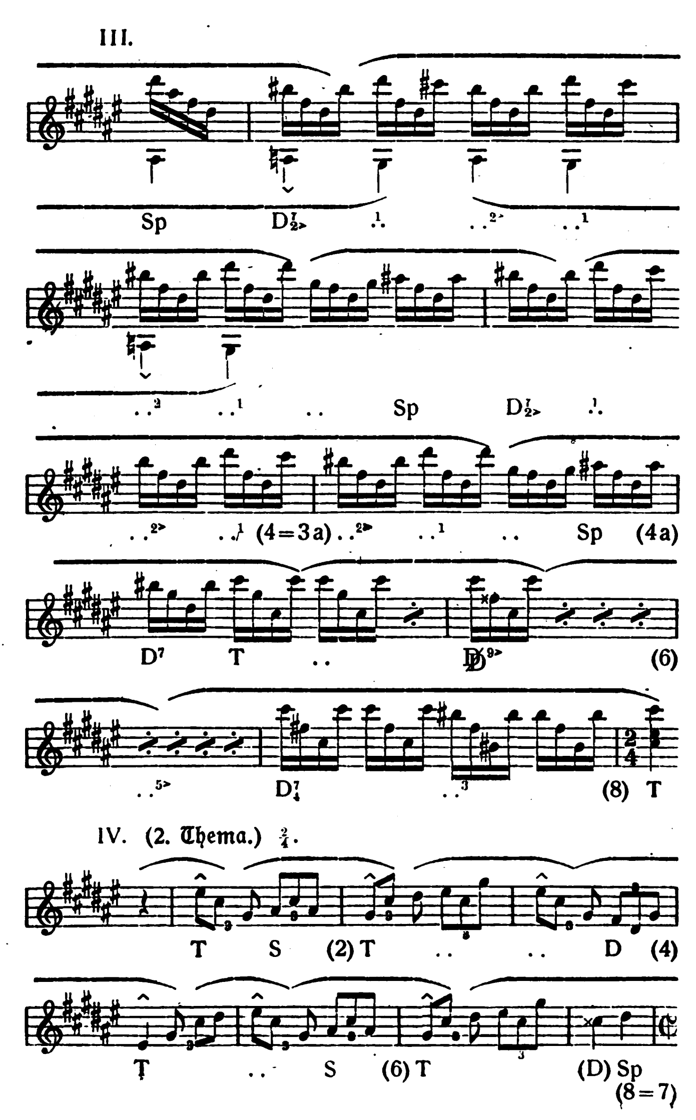
I.: 1—4 (Einleitung [Adagio]), Ib ‖: (Allegro): 1—8.
II.: 1—8 (Schluß in Dis-Moll).
III.: 1—4 (= 3 a)—4 a, 5—8 (Schluß in Cis-dur).
IV. (2. Thema [2/4]): 1—8 (= 7 a)—8 a, 7 b—8 b, 8 c, 8 d, 8 e, 8 f (Rückgang), 8 g (= 1) :‖.
V—VI. (Durchführung); V.: 1—4 (= 6)—8 (= 1); VI.: 1—4, 4 a, 5—8, 7 a—8 a, 7 b—8 b (= 1).
VII. (= I): 1—6, 5 a—6 a—8 (Schluß in E-dur).
VIII.: 1—6, 5 a—6 a—8 (= 4), 6 b—8 a (Schluß in Gis-moll).
IX.: 1—4 (= 3 a)—4 a, 5—8 (Schluß in Fis-dur).
X. (2. Thema in Fis-dur): 1—8 (= 7 a)—8 a, 7 b—8 b, 8 c, 8 d, 8 e, 8 f, 8 g (= 2).
XI.: 2—4, 6—8, 7 a—8 a.

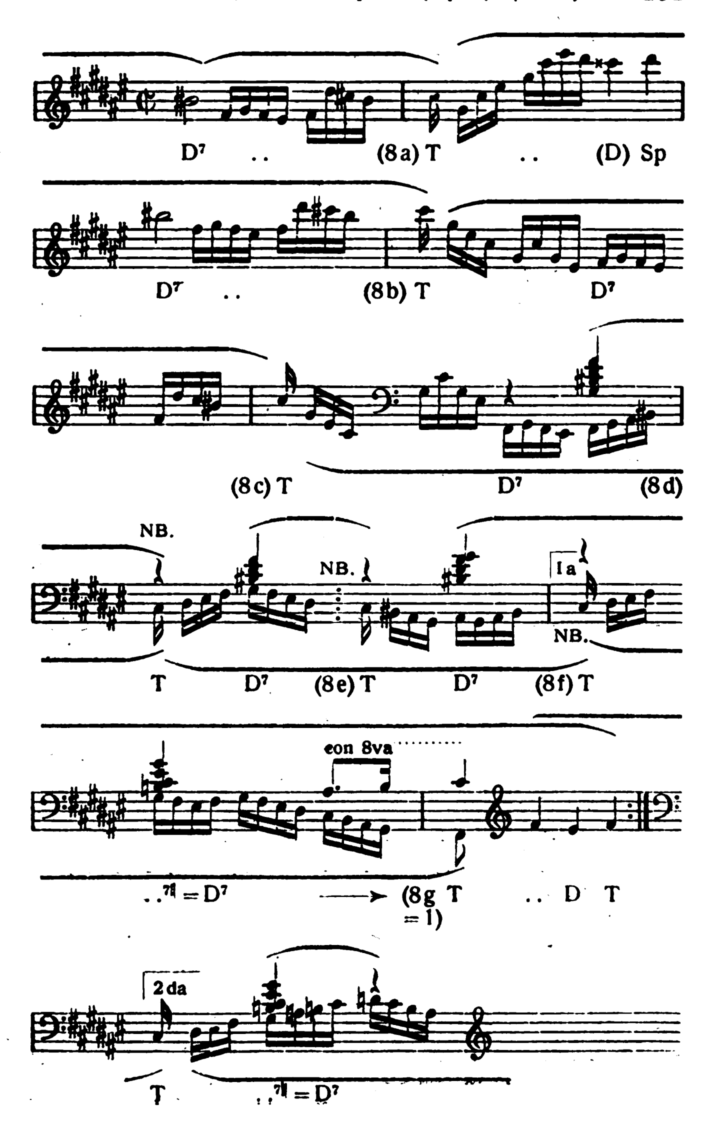
Weiterer Bemerkungen bedarf es zum Verständnis der Skizze der Analyse nicht. Nur möge man die beiden großen

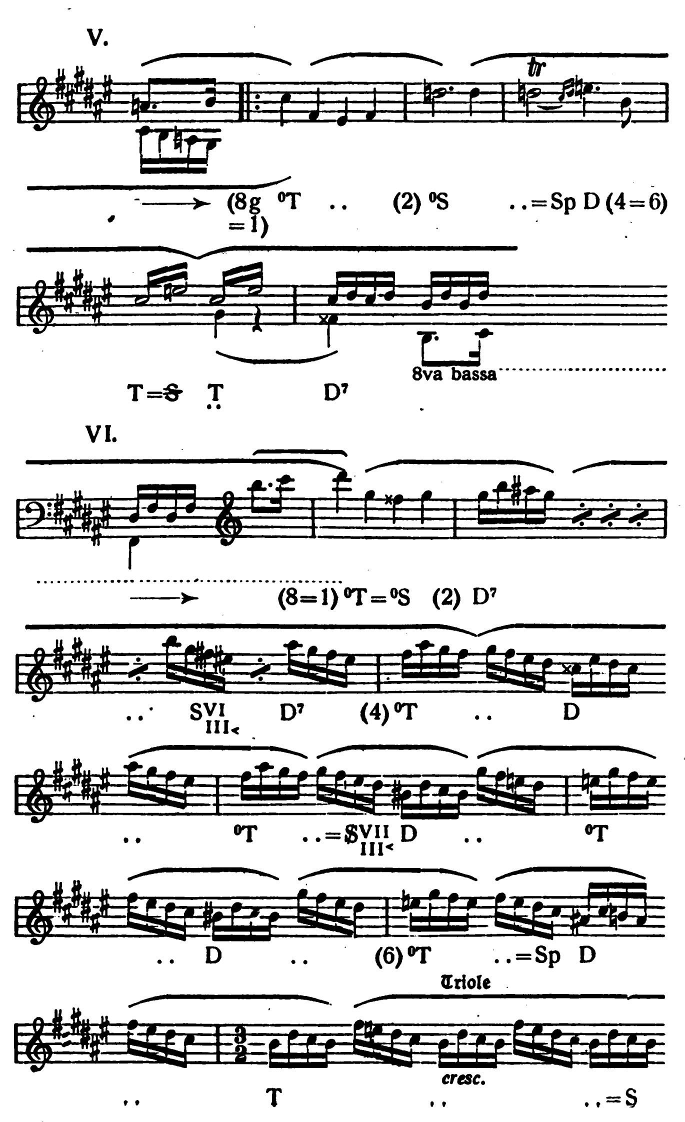
Triolen nicht übersehen, die sich zu Ende von Periode VI ereignen (2 Takte $\frac{3}{2}$ statt $\frac{2}{2}$. Dieselben sind durch die stagnierende Harmonie hinlänglich motiviert.
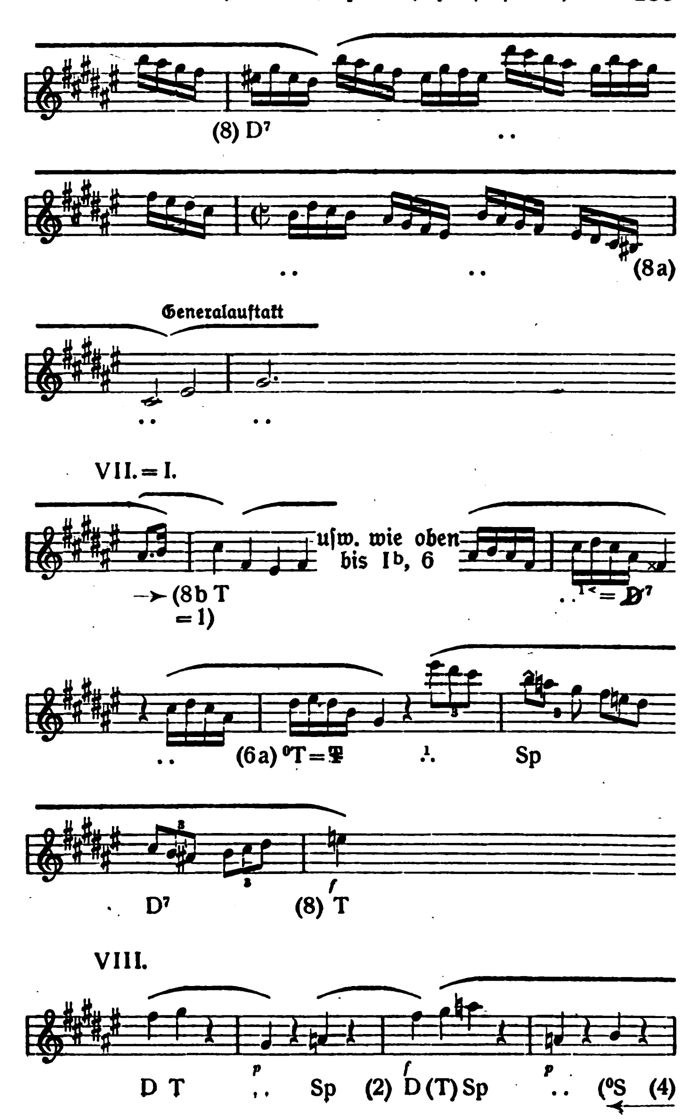


III.

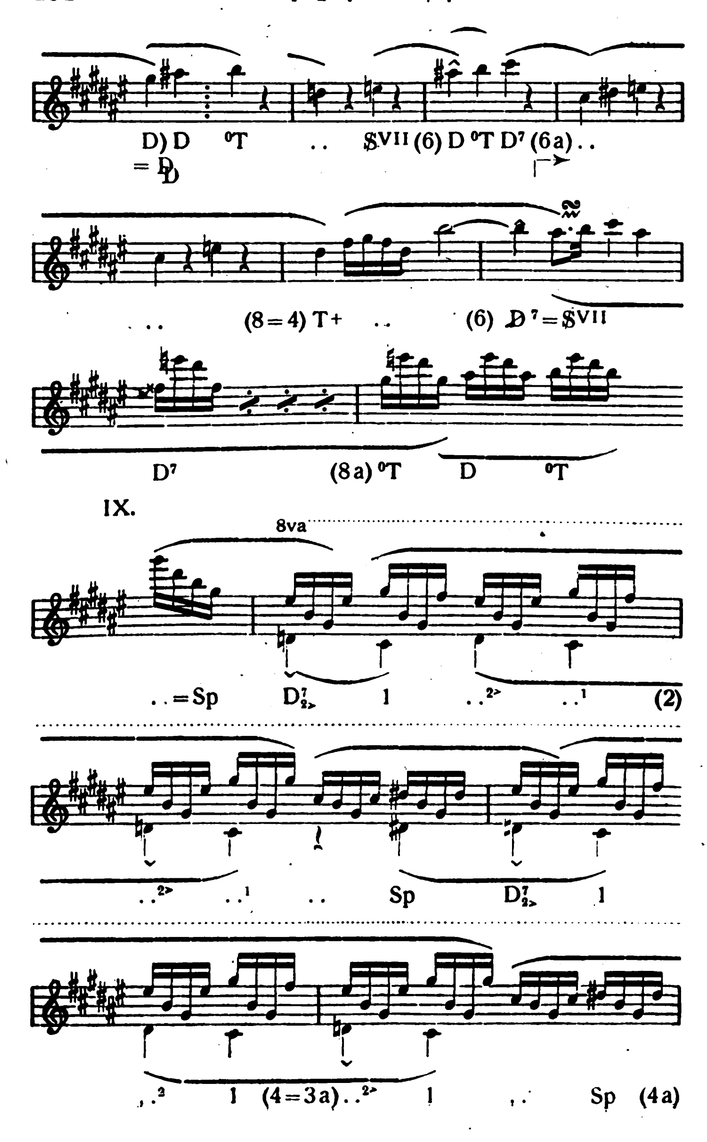



D⁷ .. (8a) T .. (D) Sp
D⁷ .. (8b) T D⁷
(8c) T D⁷ (8d)
NB.
NB.
Ia
NB.
T D⁷ (8e) T D⁷ (8f) T
con 8va
..⁷♮ = D⁷ → (8g T .. D T
= 1)
2da
T ..⁷♮ = D⁷

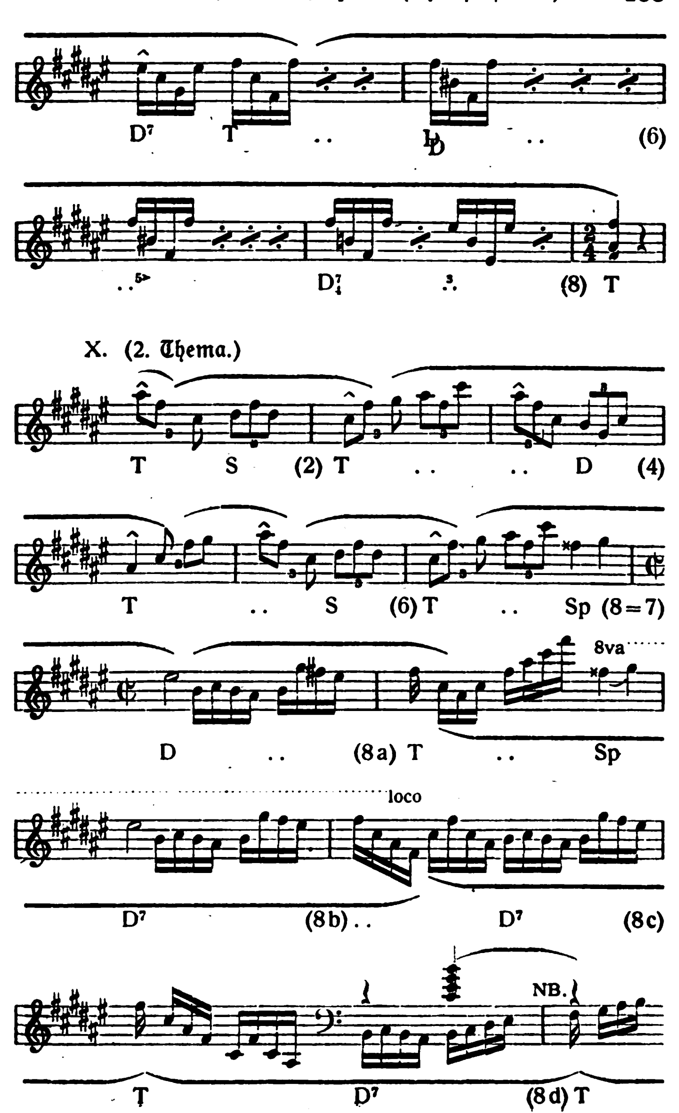


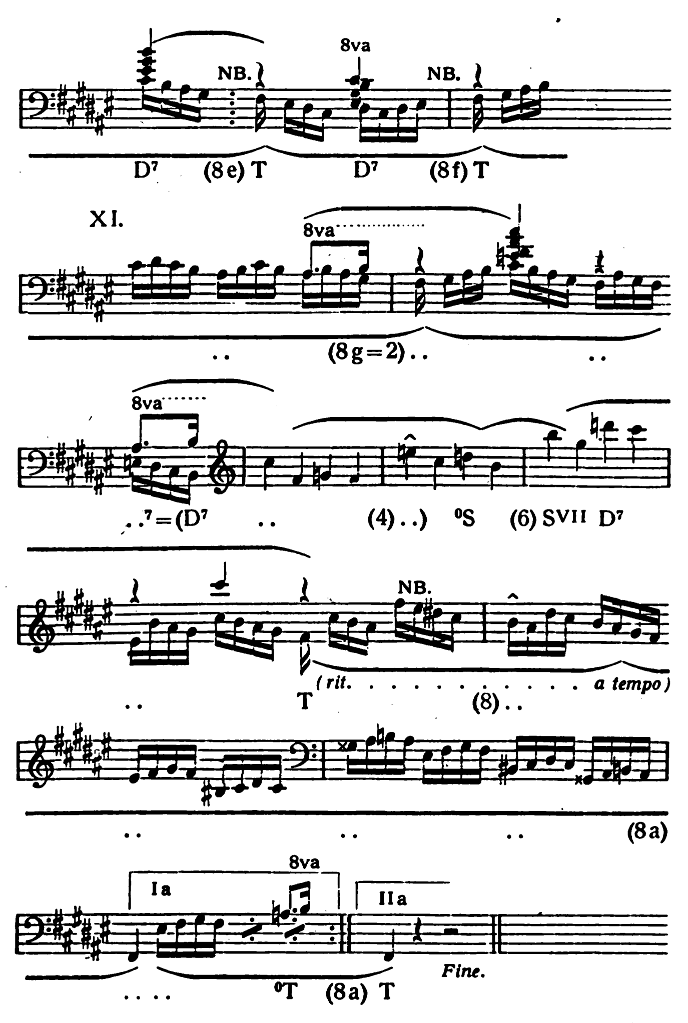
V.
(8g =1)
⁰T
..
(2) ⁰S
..=Sp D (4=6)
T=S
T
D⁷
8va bassa
VI.
(8=1) ⁰T=⁰S
(2) D⁷
..
SVI III<
D⁷
(4) ⁰T
..
D
..
⁰T
..=SVII III<
D
..
⁰T
..
D
..
(6) ⁰T
..=Sp
D
Triole
..
T
cresc.
..
..=S


(8) D7
(8a)
Generalauftakt
VII. = I.
usw. wie oben bis Ib, 6
→ (8b T = 1)
D7
(6a) 0T = T
Sp
D7
(8) T
f
VIII.
D T
p
Sp
(2) D (T) Sp
f
p
(0S (4)



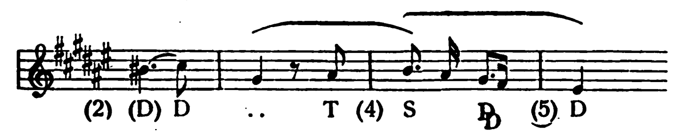
D) D ⁰T .. SVII (6) D ⁰T D⁷ (6a) ..
= D
.. (8=4) T+ .. (6) D⁷ = SVII
D⁷ (8a) ⁰T D ⁰T
IX.
8va
.. = Sp D⁷ 1 .. .. (2)
.. .. .. Sp D⁷ 1
.. 1 (4=3a) .. 1 .. Sp (4a)


D7 T . . D . . (6)
. . 5> D7 . . (8) T
X. (2. Thema.)
T S (2) T . . . . D (4)
T . . S (6) T . . Sp (8=7)
8va
D . . (8a) T . . Sp
loco
D7 (8b) . . D7 (8c)
NB.
T D7 (8d) T

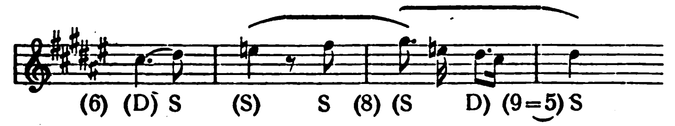


Daß in op. 78 beide Teile des ersten Satzes wiederholt werden, ist schon früher angemerkt worden. Die nur mäßige Ausdehnung gestattete dieses Zurückgreifen auf die ältere

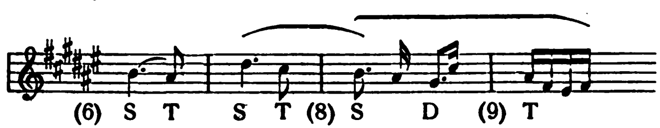
(Mozartsche) Praxis. Noch mehr als der erste Satz offenbart der zweite eine gewisse Spielseligkeit, Freude am Figurativen. Er ähnelt darin den Schlußsätzen von op. 26 und op. 54, übertrifft aber beide an Feinheit der Arbeit. Wie der erste Satz von op. 31 Nr. 2 (D-moll) führt er das technische Motiv der Bindung von zwei und zwei Noten mit einer gewissen Halsstarrigkeit durch und hat dadurch einen hohen klavierpädagogischen Wert. Leicht ist er nicht, sondern erfordert eine sehr gereifte, ausgefeilte Technik. Gleich das Kopfmotiv gibt Anlaß zu Kontroversen über seine metrische Natur. Es fragt sich nämlich, ob der beginnende Takt ein schwerer oder ein leichter ist. Der auffallende Anfang mit der Harmonie der zweiten Dominante (D̸) legt die erstere Deutung nahe. Dann müßte man als Hauptstützpunkt der ersten Takte gis^+ und ^0dis verstehen und eine weibliche Endung mit dem fünften Takte annehmen:



Und entsprechend das nächste Melodieglied:
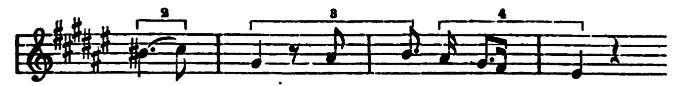


Das wäre gewiß nicht unbeethovenisch, zumal dabei wieder die Innenpausen eine Hauptrolle spielten. Wir haben hier wieder, wie zu Anfang von op. 14^{I}, op. 53 und op. 57, die umständliche Aufstellung der Haupttonart durch umschreibende Kadenzen zur Dominante und Subdominante vor uns. Erst die nächsten 4 Takte bringen eine Kadenz zur Tonika Fis-dur:
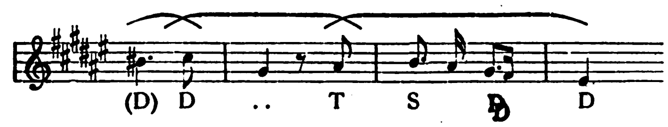


Unmöglich ist diese Deutung nicht, aber vielleicht doch unnötig, und dann natürlich falsch. Da Beethoven auch hier wieder, wie in Periode VIII des ersten Satzes mit dynamischen Kontrasten und Lagenwechseln die Auffassung erschwert, so ist es doch wohl richtiger, den solchergestalt gehäuften Schwierigkeiten durch eine einfachere Deutung aus dem Wege zu gehen, wenn es möglich ist. Und es ist in der Tat möglich. Faßt man den ersten Takt als leichten auf, so daß der zweite ihm antwortet, so wird man aber doch das his nicht gut als Endnote verstehen können, da es leiterfremd ist. Es genügt aber, cis als doppeltbezogen zu deuten, etwa, als hätte Beethoven geschrieben:



und ebenso das Achtel in Takt 5 und 9 doppelt zu phrasieren. Damit wäre ein schlicht symmetrischer Aufbau für die drei beginnenden Halbsätze gewonnen. Mir will aber doch scheinen, daß die neue einfachere Deutung etwas preisgibt, was an der anderen wertvoll ist. Die drei Taktmotive mit ihrer wachsenden Tönezahl (2, 3, 4) und ihren melodischen Anschlüssen:



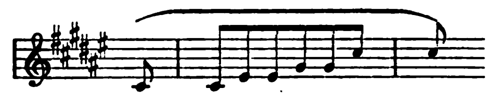
spielen doch, mag man wollen oder nicht, auch in die neue Deutung noch mit hinein. Man möchte sie nicht ganz preisgeben. Was mir vorschwebt als Resultat der Verschmelzung beider Deutungen, ist etwa so auszudrücken:



also durch Doppelphrasierung auch des ais im zweiten Takt.

Ich will mich darauf nicht versteifen; ich möchte nur feststellen, daß die nackte Gegenüberstellung der Takte 1—2

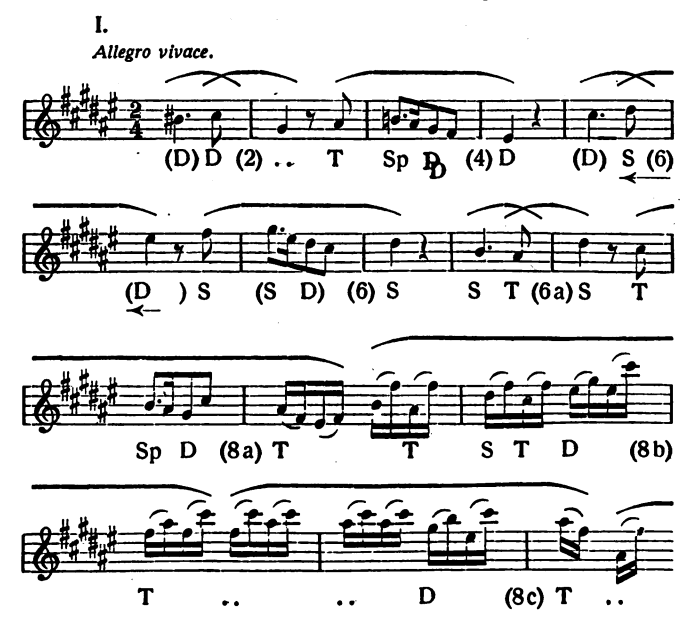
und 3—4 einen Rest von Unbehagen läßt, der wohl in der Ahnung der aufgewiesenen Beziehungen seinen Grund haben dürfte. Periode I ist durch eine Reihe zweitaktiger Schlußanhänge erweitert, deren letzter (7 f—8 f) den Ganzschluß auf fis^{+} durch einen Halbschluß auf cis^{+} ersetzt. Periode II hat den Charakter eines mixolydischen Zwischensatzes zwischen I und III, welches letztere I reproduziert mit Wendung zum Halbschluß auf ais^{+} (D der Parallele). Die ganze Periode II ist eigentlich nur ein arpeggierter Cis-dur-Akkord, dessen Einzeltöne durch Halbtonvorschläge verziert sind:
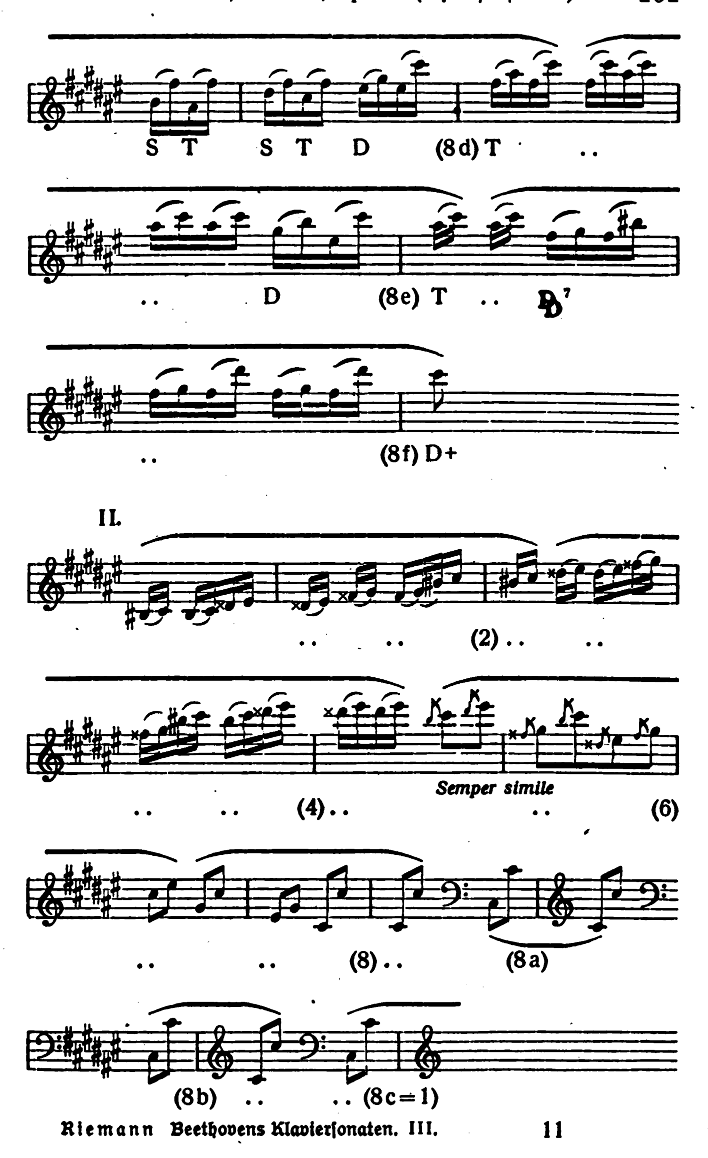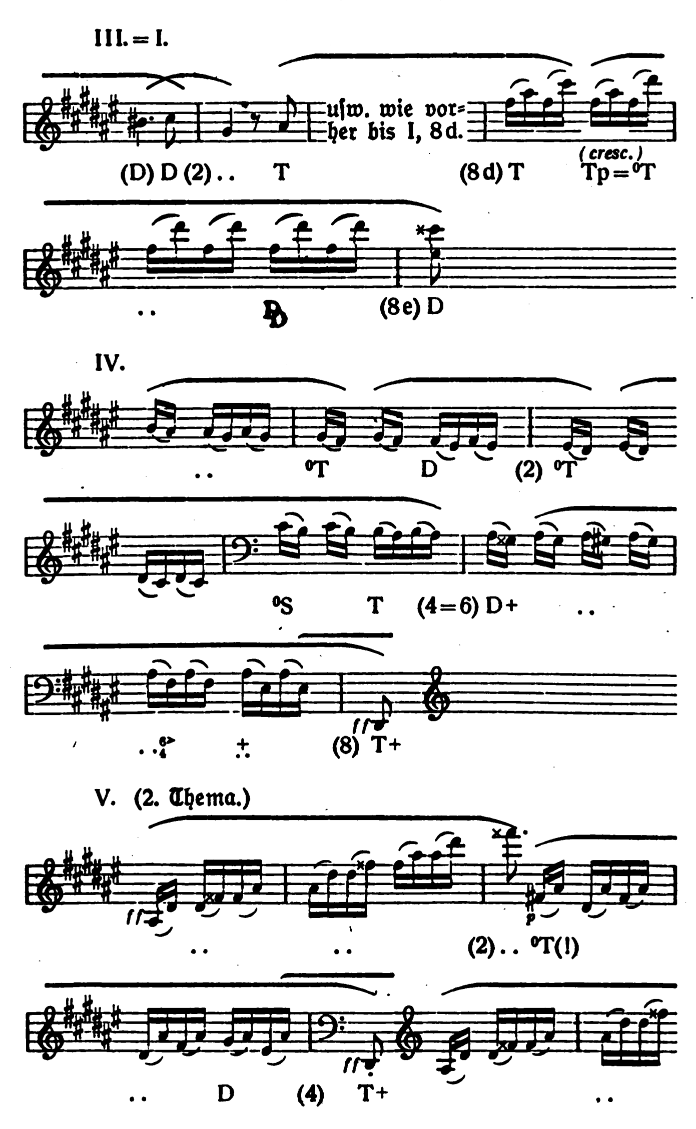


Periode IV, ein durch 4 = 6 verkürzter Satz, führt in geschuppter Sekundbewegung (wie das Kopfthema von op. 31^{II}) zum Ganzschluß auf dis^{+}, und es folgt nun das zweite Thema (V) mit Wechseln von Dis-dur und Dis-moll von 2 zu 2 Takten. Die dann folgenden Anhänge halten Dis-moll fest und gehen zuletzt (8 f—8 h) nach H-dur und von da mit $T^{8}_{3>5>}$ scheinbar nach C-dur über, das aber nach dem lang ausgesponnenen g^{7} von Periode VI nicht eintritt, da das g h d f wieder zu eis g h d umgedeutet wird (Đ$^{8\,3>}$) und zur Wiederkehr des Kopfthemas in der Subdominanttonart H-dur führt. Im dritten Teile erscheint derselbe Vorgang getreulich in die Oberquinte transponiert wieder, d. h. Periode VIII bei 8 h tritt der Akkord d^{7} auf durch Erniedrigung von Terz und Quint in fis^{+}. Aber auch dort erfolgt keine Modulation (die G-dur bringen würde), sondern d fis a c wird nach breiter verzierter Darlegung in his d fis a (Đ$^{8\,3>}$) verwandelt und führt zur letzten Wiederkehr des Hauptthemas (in Fis-dur Coda IX—X). Die Coda ist merkwürdig durch das Auftreten des Ritmo di tre battute (5 mal nacheinander 3 Takte), was ich in der Skizze der Analyse durch eine 3 in der Gabel über dem Taktstrich des schweren Taktes anzeige. Dieses von mir eine Zeitlang in den Phrasierungsausgaben angewandte Zeichen ist doch vielleicht wert, weiter gebraucht zu werden (die Gabel

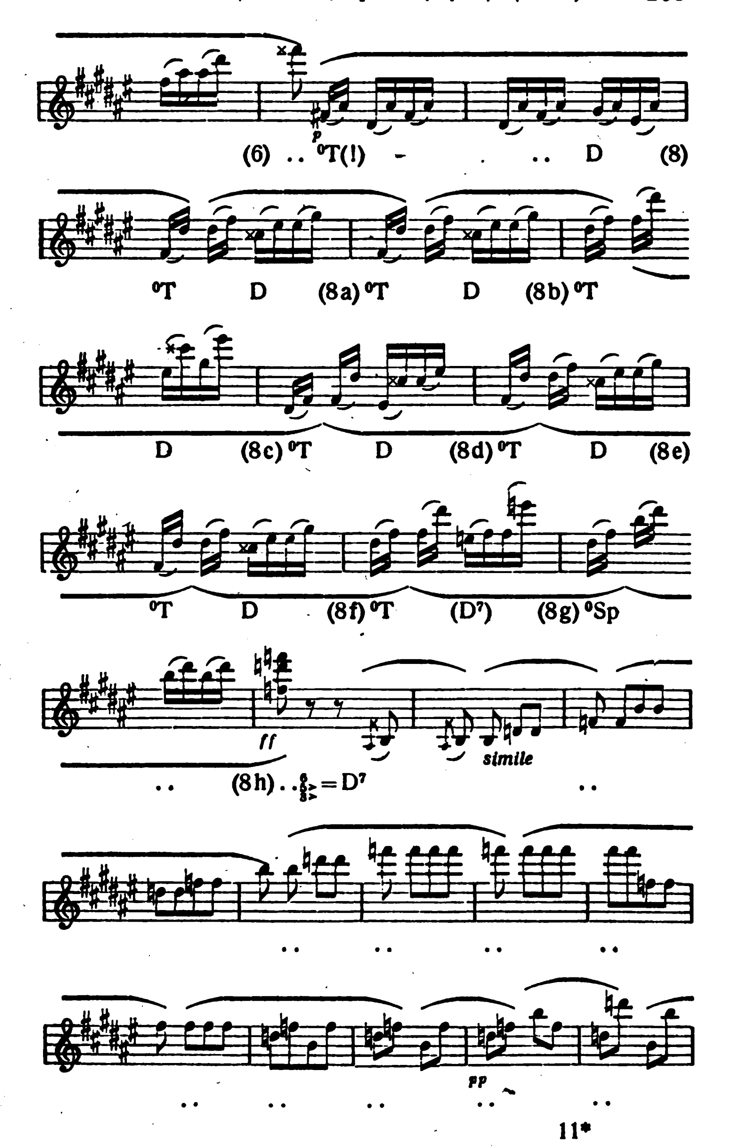
charakterisiert den Takt als schwer, die Zahl 3 oder wieder 2 zeigt den Abstand vom nächsten schweren Takte an). Die letzte Dreitaktgruppe trägt noch obendrein Fermaten über cis^2—dis^2, und das dann eigentlich folgende cis^2 ist in Zweiunddreißigstel-Quintolen-Arpeggien über einen Takt Dreiviertel ausgedehnt — Beethoven notiert 6 Sechzehntel-Quintolen und noch eine Achtelpause mit Fermate, was wohl nicht ganz zu rechtfertigen ist. Takt 6 und 4 vorm Ende erscheint der Akkord $T^{\natural\natural<}$ mit den zwei unorthographischen Noten a und c statt gisis und his. Es hätte keinen Sinn, diese Schreibweise als ein beabsichtigtes Spielen mit dem Wechsel der Varianten (^0T—T^+) entschuldigen zu wollen. Das Ohr hat die Vorhalte durch den ganzen Satz im Sinne des ersten Taktes (his—cis) verstehen gelernt und nimmt auch hier unweigerlich nur diesen Sinn an.

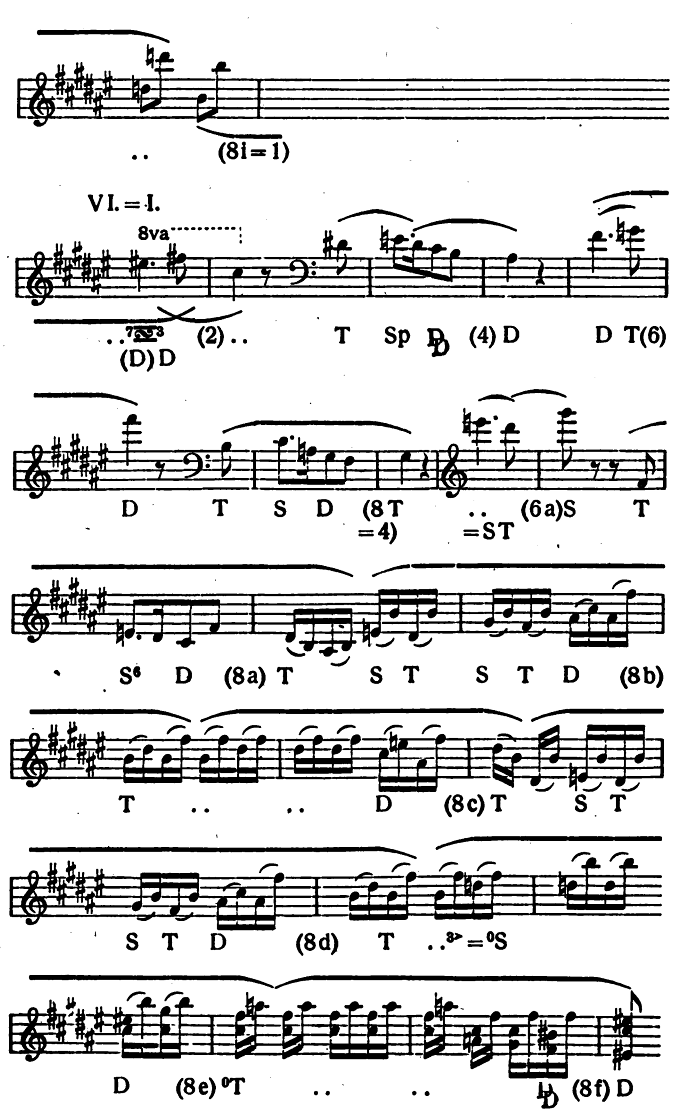
Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes.
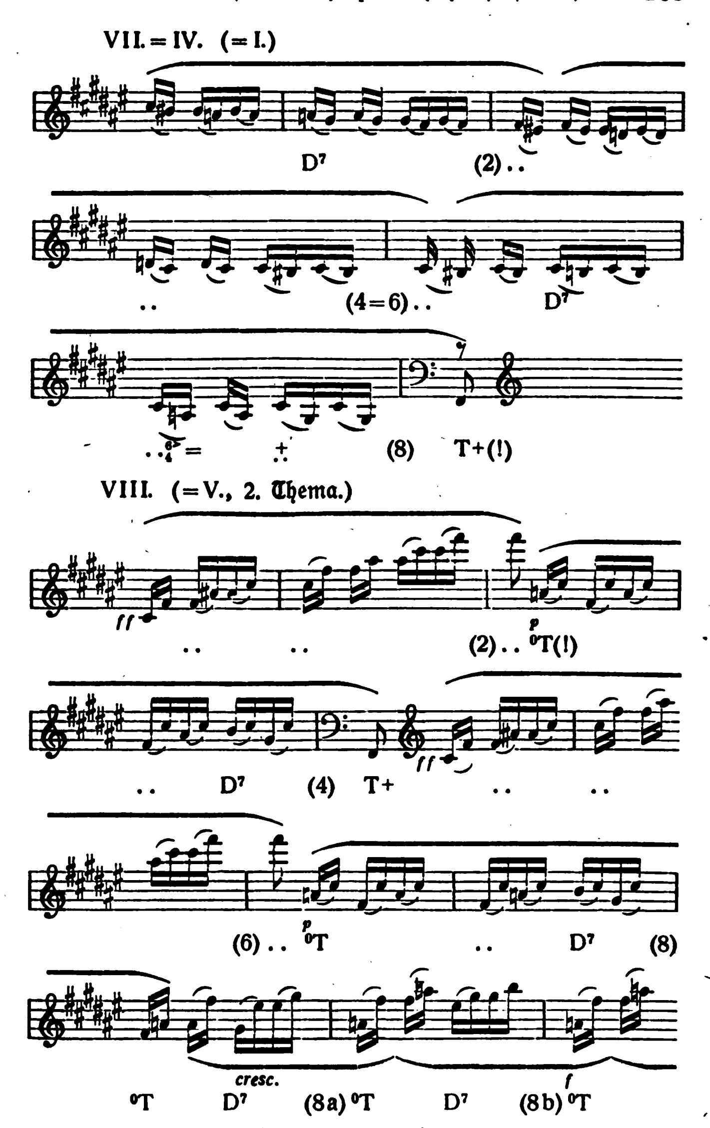


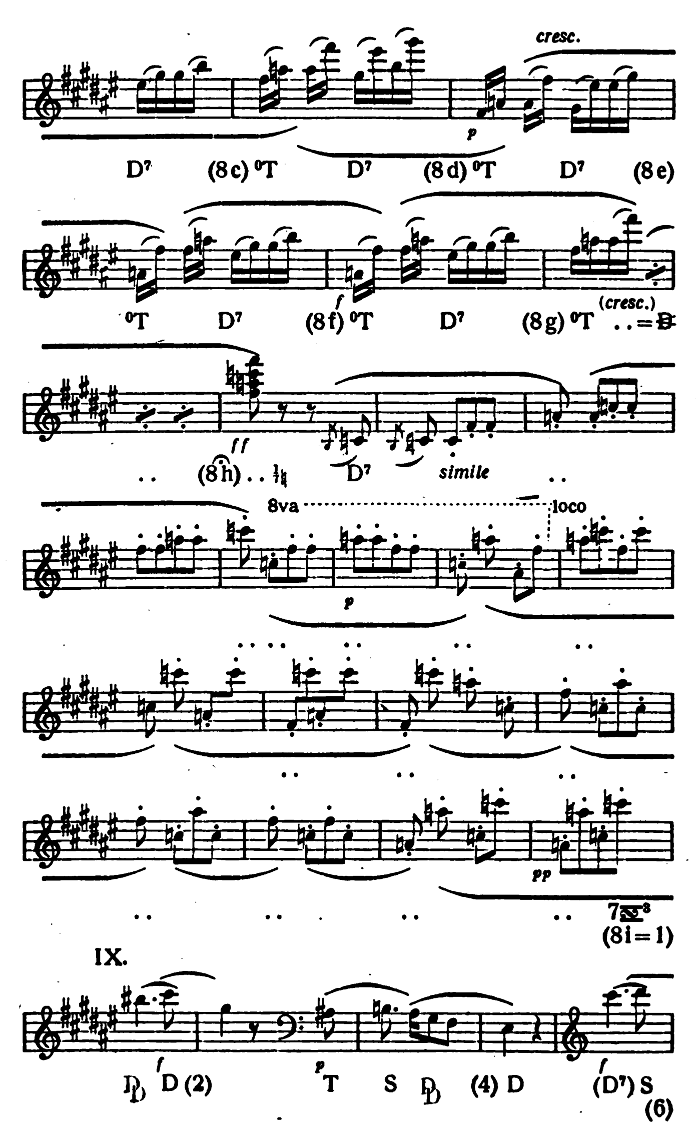

S T S T D (8d) T ..
.. D (8e) T .. D7
.. (8f) D+
II.
.. .. (2) .. ..
.. .. (4) .. Semper simile .. (6)
.. .. (8) .. (8a)
(8b) .. .. (8c=1)
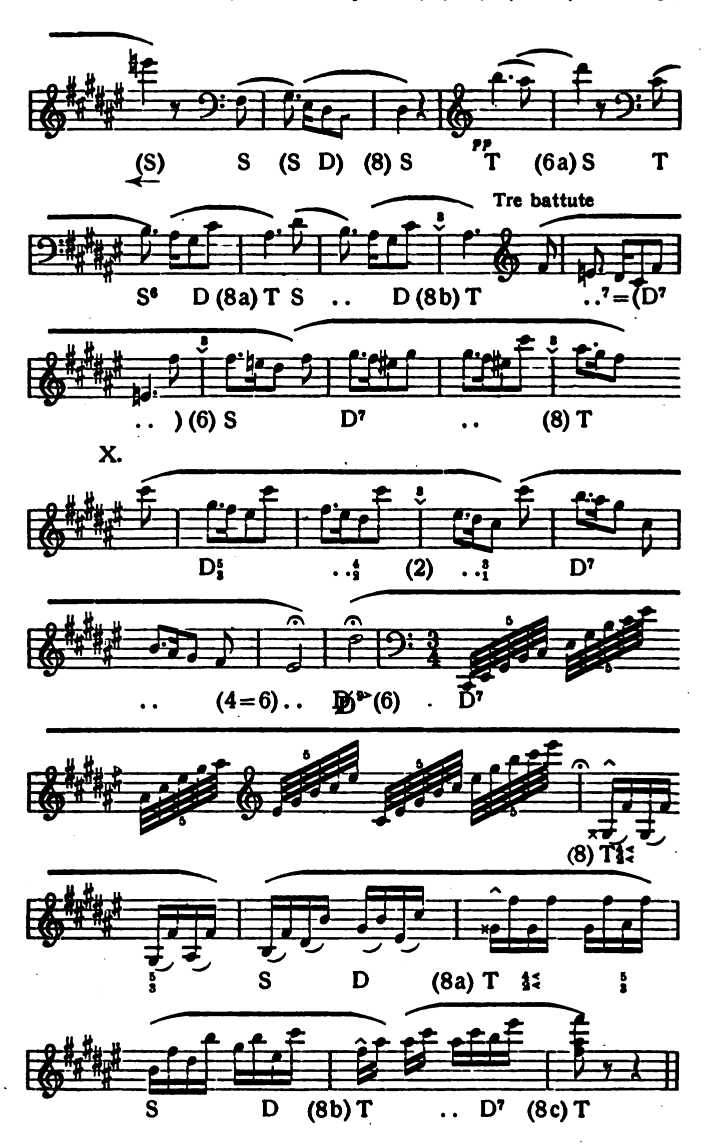

III. = I.
usw. wie vorher bis I, 8 d.
(D) D (2) . . T
(8 d) T
(cresc.)
Tp = ⁰T
. .
(8 e) D
IV.
. . ⁰T D (2) ⁰T
⁰S T (4=6) D+ . .
(8) T+
V. (2. Thema.)
ff
p
. . . . (2) . . ⁰T(!)
. . D (4) T+ . .


(6) .. °T(!)
.. D (8)
°T D (8a) °T D (8b) °T
D (8c) °T D (8d) °T D (8e)
°T D (8f) °T (D⁷) (8g) °Sp
ff
simile
(8h)
= D⁷
pp


(8i=1)
VI.=I.
8va
(D) D
(2)
T
Sp
D
(4) D
D T(6)
D
T
S
D
(8 T =4)
=S T
(6a) S
T
S6
D
(8a) T
S
T
S
T
D
(8b)
T
D
(8c) T
S
T
S
T
D
(8d)
T
=0S
D
(8e) 0T
D
(8f) D


VII. = IV. (= I.)
D⁷
(2) . .
. .
(4=6) . .
D⁷
(8)
T+(!)
VIII. (=V., 2. Thema.)
ff
(2) . .
p
⁰T(!)
D⁷
(4)
T+
ff
(6) . .
⁰T
D⁷
(8)
⁰T
cresc.
D⁷
(8a) ⁰T
D⁷
f
(8b) ⁰T

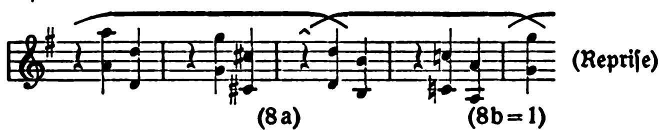

cresc.
p
D7 (8c) 0T D7 (8d) 0T D7 (8e)
f
(cresc.)
0T D7 (8f) 0T D7 (8g) 0T
ff
(8h)
D7
simile
8va
loco
p
pp
(8i=1)
IX.
f
p
D (2) T S (4) D (D7) S
(6)



(S) S (S D) (8) S pp T (6a) S T
Tre battute
S⁶ D (8a) T S .. D (8b) T ..⁷=(D⁷
..) (6) S D⁷ .. (8) T
X.
D⁵₃ ..⁴₂ (2) ..³₁ D⁷
.. (4=6).. D⁹>(6) . D⁷
(8) T
S D (8a) T
S D (8b) T .. D⁷ (8c) T
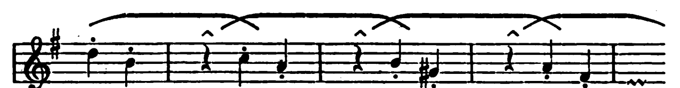
Sonate 31, G-dur, op. 79

[Kuckucksonate], ohne Widmung erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im November 1810), komponiert 1809 (Skizzen weist Nottebohm nach: II. Beethovenia S. 169) und dem Verleger am 4. Februar 1810 offeriert, gleichzeitig mit op. 78 und 81 a. Eigentlich sollten op. 78 und 79 zusammen herausgegeben werden und dann op. 79 als Sonate facile, oder „Sonatine“ bezeichnet. Wenn es wirklich op. 78 war, was Beethoven mit einem Briefe vom 8. Mai 1810 Therese Malfatti durch Gleichenstein überreichen ließ, so könnte sich die Bemerkung Beethovens in diesem Briefe: „Bald erhalten Sie einige andere Kompositionen, wobei Sie nicht zu sehr über Schwierigkeiten klagen sollen“ (Thayer, Beethoven III², S. 209) recht wohl auf op. 79 beziehen, und es wäre dann zugleich erklärt, weshalb op. 79 keine Dedikation hat. Beethoven hatte dem Verleger freigestellt, op. 79 mit der Therese Brunswick gewidmeten Fis-dur-Sonate op. 78 zusammen herauszugeben, dann aber op. 79 als Sonatine oder Sonate facile sozusagen als Zugabe zu charakterisieren, „welches Sie auch tun können, im Fall Sie sie nicht zusammen herausgeben“. Für uns erweist der Brief immerhin einen gewissen Zusammenhang mit der Theresen-Sonate und bedingt somit auch für op. 79 ein wärmeres Interesse. W. von Lenz nennt die Sonate op. 79 „noch unbedeutender als op. 78“. E. von Elterlein vermutet in ihr eine Jugendarbeit oder das Werk sei als Lückenbüßer oder instruktiver Zwecke halber veröffentlicht worden. Immerhin nimmt sie aber Lenz in Schutz wegen der „Eintritte auf schlechte (2.) Taktteile“, nämlich der schweren Pausen der letzten Motive vor der Reprise des ersten Teils:



die er für „echt Beethovensch“ hält und zu verstehen scheint. Auch das rhythmische Wesen des zweiten Satzes (Pseudo-$\frac{6}{8}$)
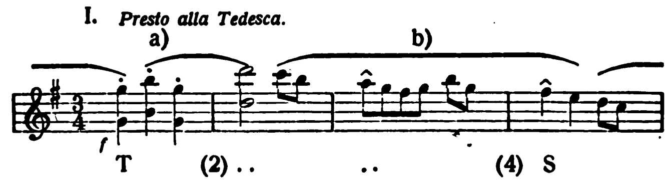
scheint er zu ahnen. Aber wozu die heftige Erregung wegen des Überschlagens der linken Hand über die rechte? Der „hartnäckig haarbeutelige Gebrauch, wie ihn die alten Cembalisten auf ihren kleinen schmalen Instrumentchen trieben“, ist noch heute den Dilettanten lieb und wert und an sich gewiß nicht anfechtbar. Da auf ihm die kuckucksrufartigen Wirkungen des Durchführungsteils beruhen, denen die Sonate ihren Beinamen verdankt, so ist seine Ironisierung verhängnisvoll für die Wertung des ganzen Satzes. Wichtig ist natürlich, daß die Pausen der Kuckucksrufe als Endpausen (aber solche auf die schwere Zeit!) begriffen vorgestellt werden und nicht als Anfangspausen weil letztere Deutung die absterbende Dynamik statt der anwachsenden bedingt, also lähmend wirkt. Wie in früher besprochenen Fällen (II., S. 215ff.) wirken die Innenpausen überall, wo unter ihnen die Harmonie wechselt, wie übergebundene Töne (Synkopierungen), also Per. XIII, 7[d]ff.:

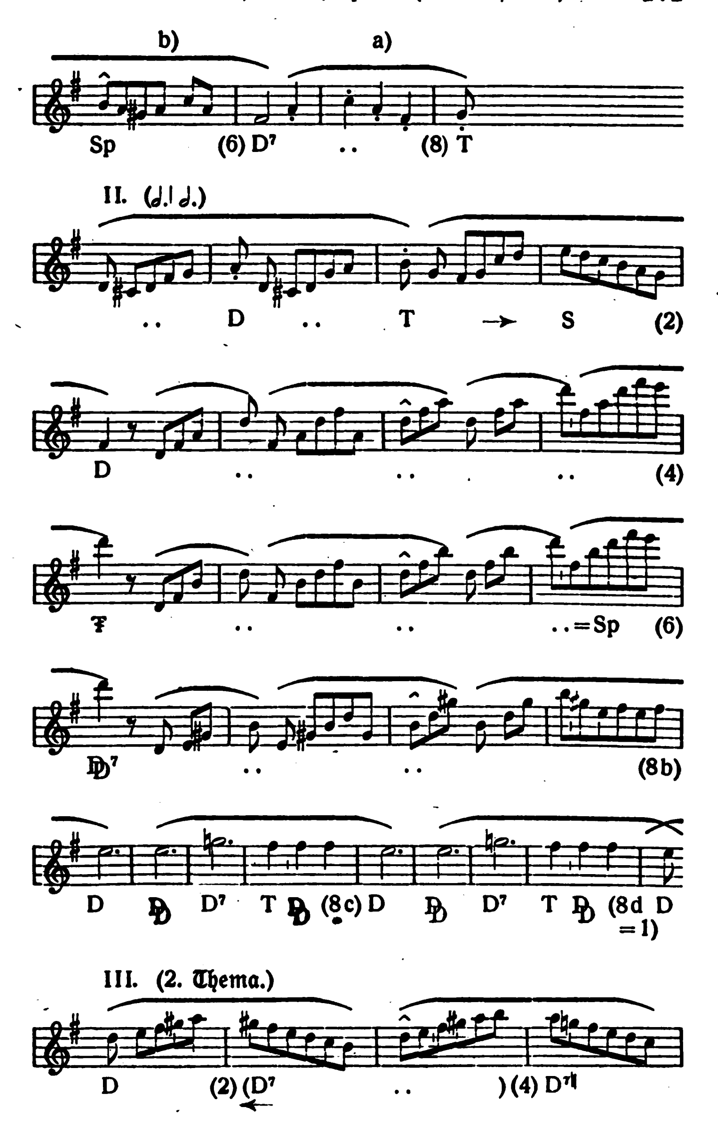


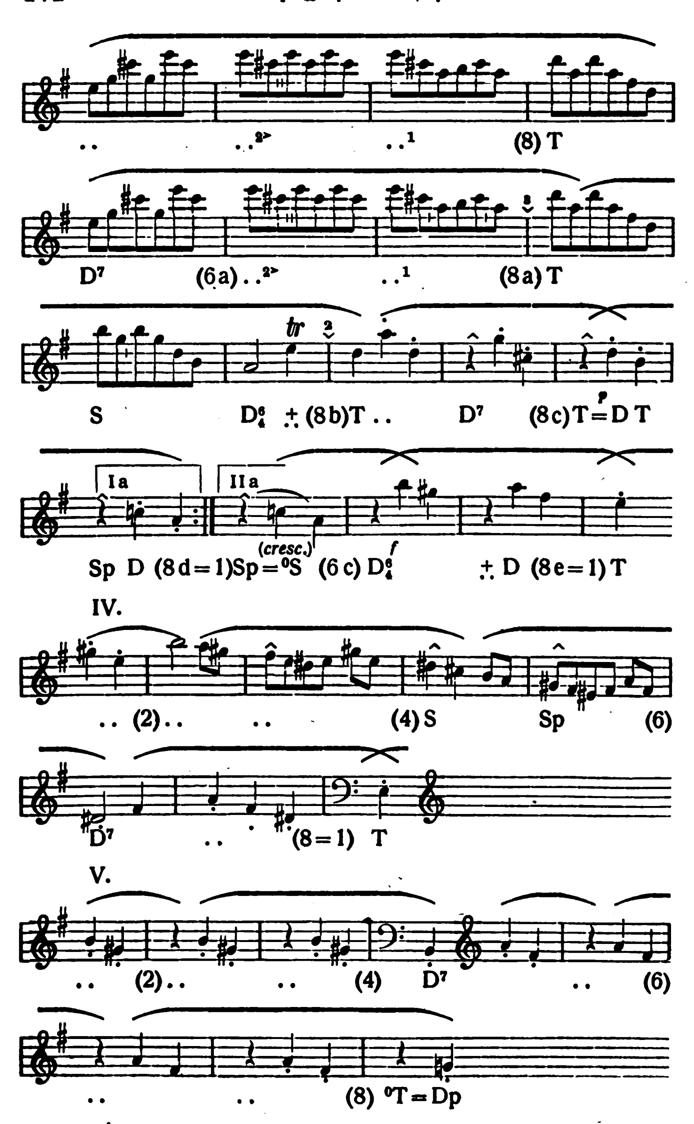
Nicht übersehen werde, daß die Kuckusrufe in einigen Fällen nach Abschluß einer Periode als neuer Aufbau (mit dem 1. Takt) einsetzen (so Per. VI), in den übrigen Fällen aber mit 8 = 1 anschließend, so daß bei ungenügender Erfassung des jedesmaligen Sachverhalts ein Takt zu fehlen oder einer überschüssig zu sein scheint. Für ein gereifteres rhythmisches Gefühl ist eine solche Unklarheit gewiß höchst unangenehm, und für den Auswendigspieler bringt sie sogar direkt Gefahr, einen Takt auszulassen oder einzuschieben, also den Text zu fälschen. Auch hier orientiert wieder am sichersten die Harmoniebewegung, d. h. der Wechsel von T—D erfolgt immer auf einen in höherem Grade schweren Wert (4., 8. Takt). Periode II bzw. XII zwingt zum Übergange in die Zählweise nach punktierten Halben, so daß erst zwei Takte $\frac{3}{4}$ einen wirklichen Takt bilden. Takt 3ff. tritt eine rhythmische Sequenz ein durch Fortspinnung eines Motivs

von 4 Achteln im Dreivierteltakt. Eine Dreitaktbildung erscheint vereinzelt Periode III, Takt 6 a—8. Die schon Lenz aufgefallene Wendung von G-dur nach E-dur zu Beginn der Durchführung (III, 6 c) erfordert für das c—a der II^da^ im Gegensatz zu dem rückleitenden c—a der I^ma^ breiteren und verstärkten Vortrag, um dem Hörer die Modulation plausibel zu machen (das d—h—c—a der I^ma^ ist eigentlich: $D^{8\,7}_{6\,5}$ oder doch T—(D⁷)—Sp—D, das der II^da^ dagegen T—(D^7)—Sp = ^{0}S vor D^{8}_{4} h e gis. Das will herausgeholt sein! Als zweites Thema erweist sich durch die transponierte Wiederkehr Periode III (vgl. Periode XIII). Das im Achteln laufende Gebilde, eine 8 Takte füllende Kadenz in D-dur, die aber mit dem Dominantakkord einsetzt, zuletzt demselben seine Dominante zugesellt (e^7). Die hauptsächlich mit dem in den Epilogen des zweiten Themas (II, 7 b ff.) vorbereiteten Kuckusmotiv gearbeitete Durchführung beginnt in E-dur (schlichte Klein-Terztonart; vgl. das D-dur zu Ende der Durchführung des ersten Satzes von op. 10^II^ Bd. I, S. 310) und führt über die Tonarten C-dur (VI), C-moll (VIII), Es-dur (IX), G-moll, D-dur (X) zur Haupttonart zurück. Der dritte Teil bringt normal die Wiederkehr der Themen und schließt mit einer Coda ab (XIV—XV), welche das Kopfthema zweimal bringt und auch das Kuckucksmotiv in den Anhängen 5 a—8 d noch einmal in der Haupttonart aufnimmt. Schmerzliche Akzente sind dem Satze fremd, der vielmehr heitere Naturstimmung atmet. Die Tempobezeichnung Presto alla Tedesca weist auf den „Deutschen", d. h. den Wiener Schnellwalzer hin (nicht den behäbigen Ländler (vgl. mein Musik-Lexikon, Artikel „Allemande"). Aber zu irgendeiner Geringschätzung des Satzes finde ich keinen Anlaß.

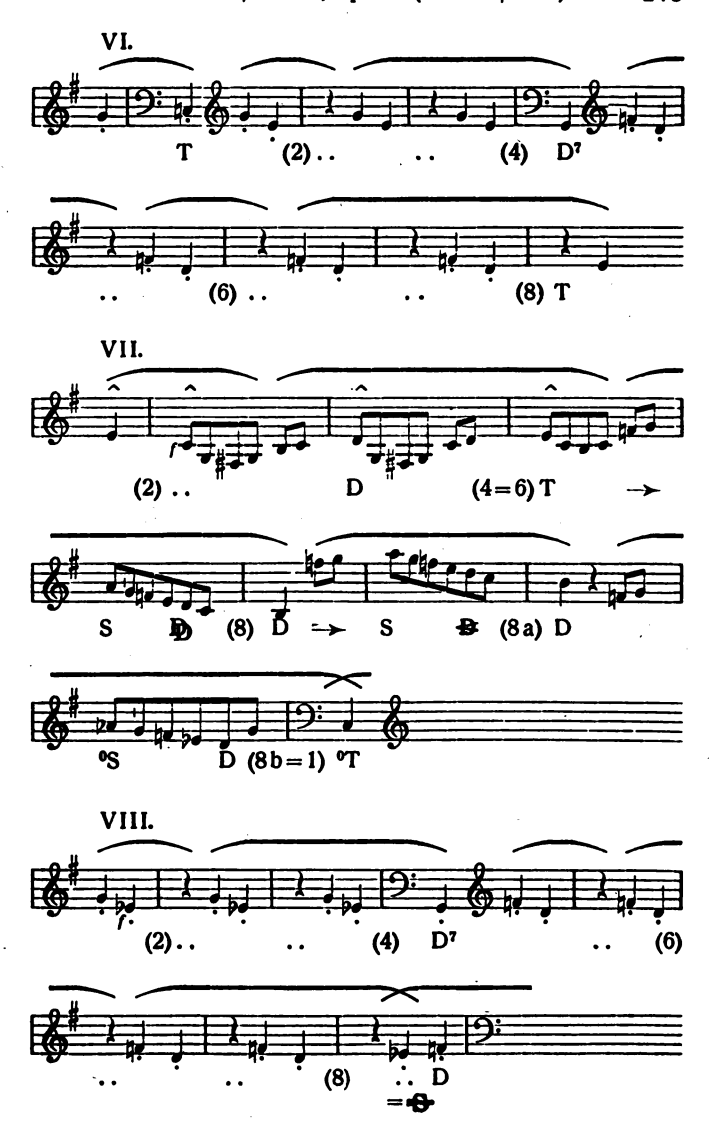
Hier ist die Skizze der Analyse.
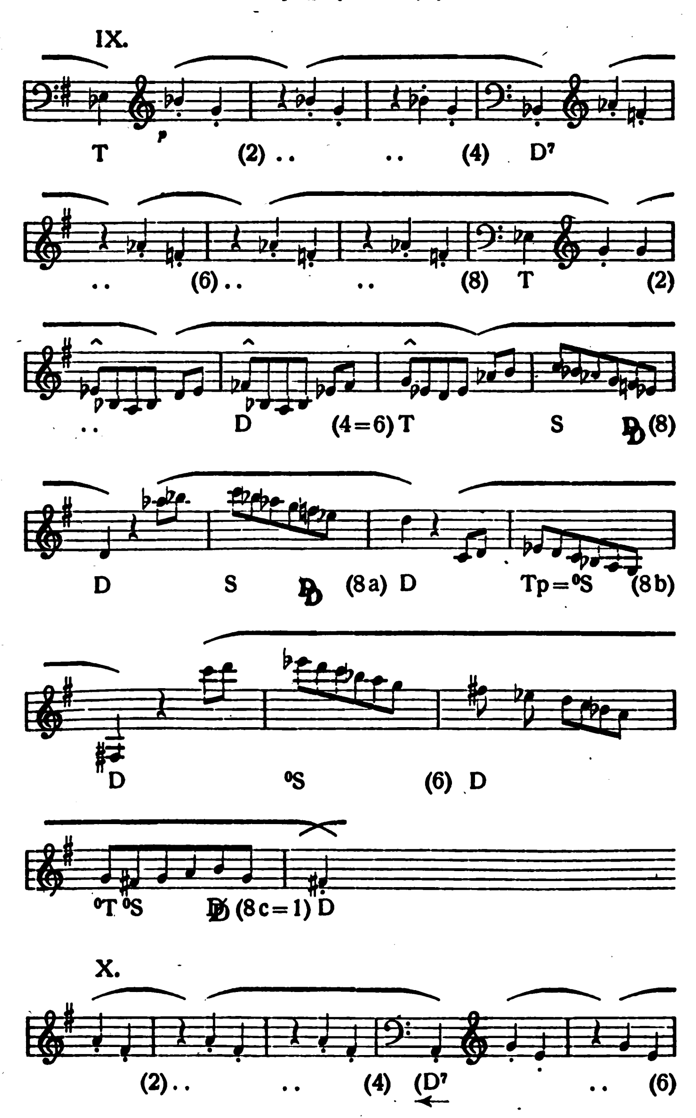


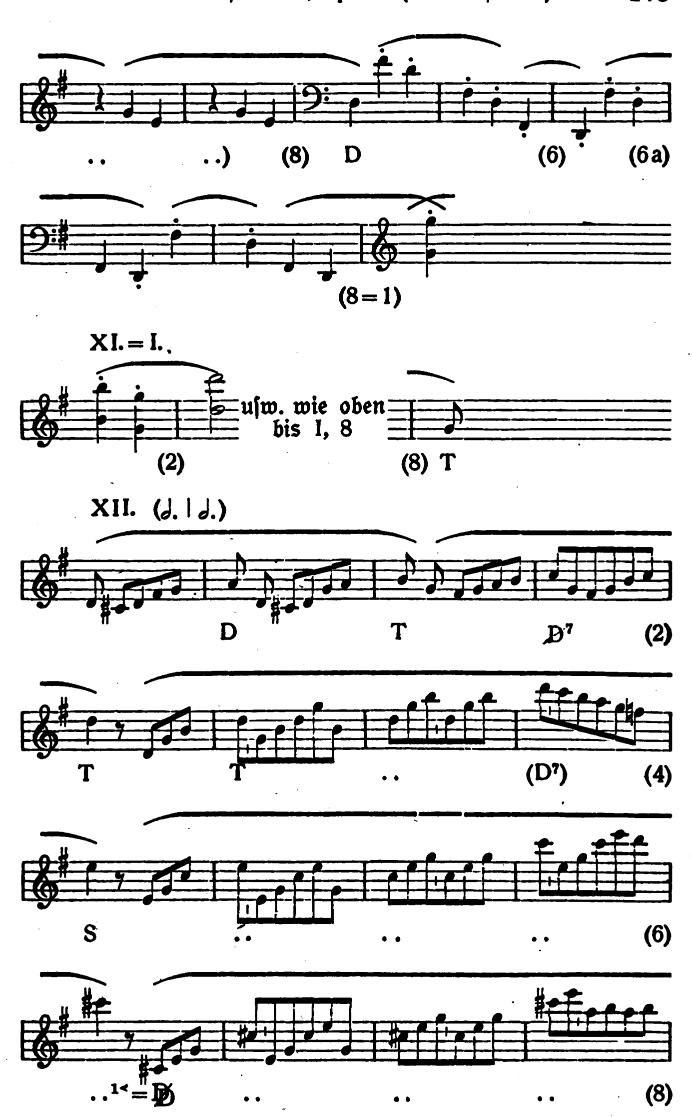

b)
a)
Sp
(6) D⁷
..
(8) T
II. (𝅗𝅥.|𝅗𝅥.)
..
D
..
T
→
S
(2)
D
..
..
..
(4)
..
..
..=Sp
(6)
D⁷
..
..
(8b)
D
D⁷
T
(8c) D
D⁷
T
(8d D
=1)
III. (2. Thema.)
D
(2) (D⁷
..
) (4) D⁷

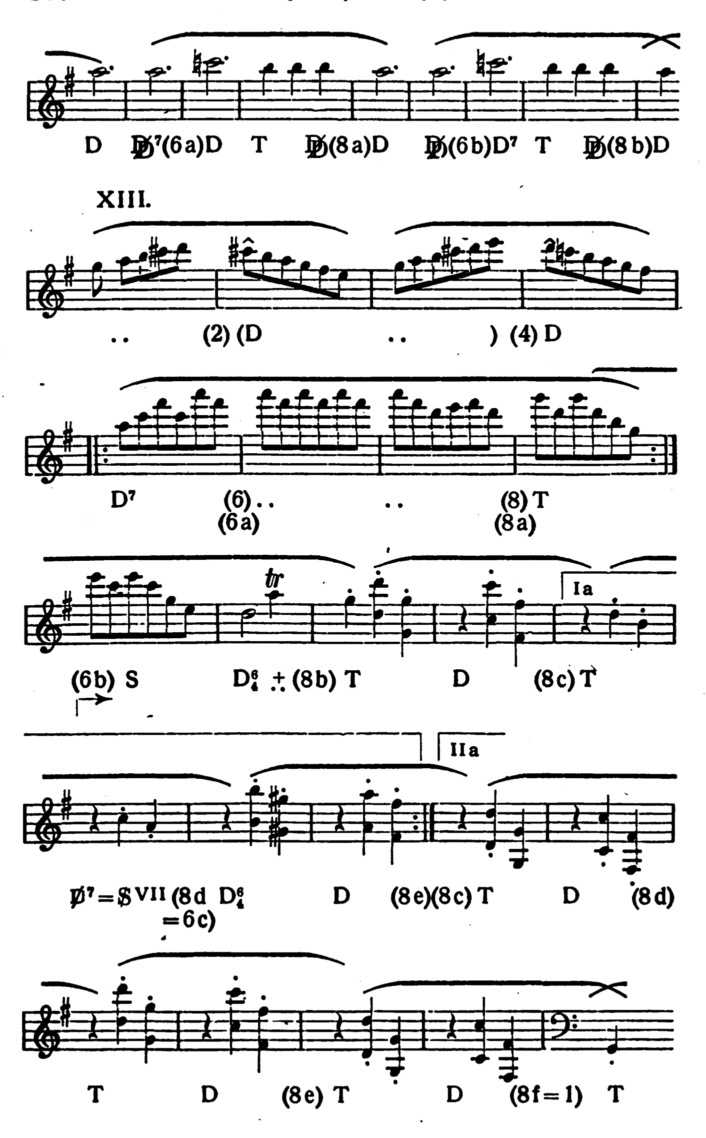


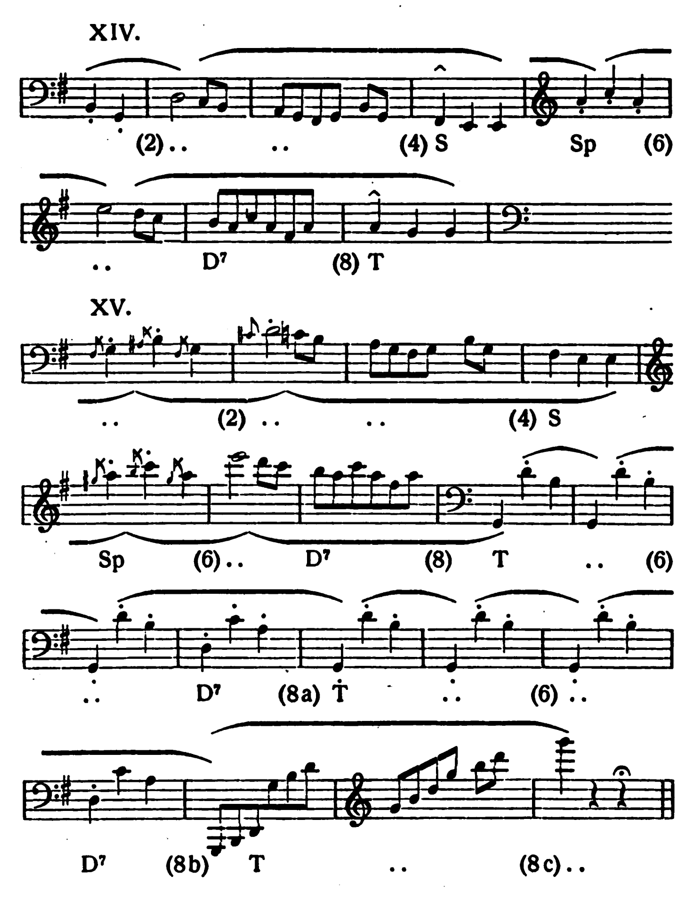
(8) T
D7 (6a) (8a) T
S D6/4 (8b)T D7 (8c)T=D T
Ia
IIa
(cresc.)
f
Sp D (8d=1)Sp=0S (6c) D6/4 D (8e=1) T
IV.
(2) (4) S Sp (6)
D7 (8=1) T
V.
(2) (4) D7 (6)
(8) 0T=Dp


VI.
T (2) .. .. (4) D7
.. (6) .. .. (8) T
VII.
(2) .. D (4=6) T →
S D (8) D → S D (8a) D
0S D (8b=1) 0T
VIII.
(2) .. .. (4) D7 .. (6)
.. .. (8) .. D


IX.
T (2) .. .. (4) D7
.. (6) .. .. (8) T (2)
.. D (4=6) T S D (8)
D S D (8a) D Tp=0S (8b)
D 0S (6) D
0T 0S D (8c=1) D
X.
(2) .. .. (4) (D7 .. (6)

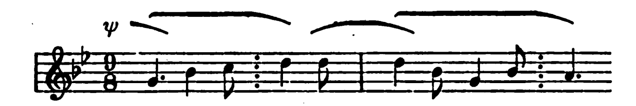

(8) D
(6)
(6a)
(8=1)
XI.=I.
usw. wie oben
bis I, 8
(2)
(8) T
XII.
D
T
D⁷
(2)
T
T
(D⁷)
(4)
S
(6)
(8)


D D7(6a)D T D(8a)D D(6b)D7 T D(8b)D
XIII.
.. (2) (D ..) (4) D
D7 (6) .. .. (8) T
(6a) (8a)
Ia
(6b) S D6 4 + (8b) T D (8c) T
IIa
D7 = S VII (8d D6 4 =6c) D (8e)(8c) T D (8d)
T D (8e) T D (8f=1) T
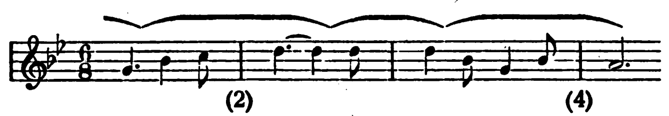


Wenn Lenz (IV, S. 187) in dem Andante von op. 79 die Taktart $\frac{6}{8}$ einen „beethovenschen Zug" nennt, so meint er wohl damit speziell die Art der rhythmischen Behandlung des $\frac{6}{8}$ in diesem Satze. Denn den $\frac{6}{8}$ überhaupt kann man natürlich nicht als beethovenisch in Anspruch nehmen. Dagegen ist dieser Satz eins der interessantesten Beispiele für das, was ich in meinem Aufsatze („Typische Bahnen

und Sonderphänomene der Tonvorstellung auf rhythmisch-metrischem Gebiete" im Jahrbuch 1916 der Musikbibliothek Peters) Pseudo-Tripeltakt genannt habe (S. 15). Nämlich den Pseudo-Neunachteltakt (ψ $\frac{9}{8}$) mit Duchführung der Ordnung Schwer — Leicht — Schwer im Takt. Beispiele gerade des Pseudo-$\frac{9}{8}$-Takt bei Beethoven sind mir anderweit nicht erinnerlich, wohl aber solche im ψ $\frac{3}{8}$ Takt. Der angeführte Artikel weist aber sogar für Volkslieder das häufige Vorkommen des Neunachteltakts nach und sei der Kenntnisnahme empfohlen. Eine merkwürdige Eigentümlichkeit der Pseudo-Tripeltakte ist, daß dieselben aus der Schlußbildung auf die dritte Zeit im Takt jederzeit ohne weiteres in den realen Tripeltakt übergehen können; und gerade dafür ist der Satz ein hübsches Beispiel. Der Pseudo-Tripeltakt kann nicht durch Verschiebung der Taktstriche kuriert werden. Pseudo-$\frac{3}{4}$ hatten wir bereits im Schlußrondo von op. 26 zu konstatieren (II., 188 ff.), worauf nachdrücklich hingewiesen sei. Der § 14 meines „Systems der musikalischen Rhythmik und Metrik" (S. 143—155) geht des weiteren den Wurzeln des Pseudo-Tripeltakts nach und erweist auch ähnliche hypertrophische Bildungen im geraden Takt. Die einfachste Art der Anzeigung des Pseudo-Tripeltaktes ist die Einfügung punktierter Taktstriche vor der schweren dritten Zeit (⁞), deren Wegfall dann sofort den Übergang in den realen Tripeltakt anzeigt. So ist es in meiner Skizze der Analyse des vorliegenden Satzes geschehen. Diese bedarf eigentlich weiterer Erklärungen nicht, sofern nur verstanden ist, daß der punktierte Taktstrich die Überbietung des Gewichts der auf den Taktanfang fallenden Note durch die dem punktierten Taktstriche folgende anzeigt:

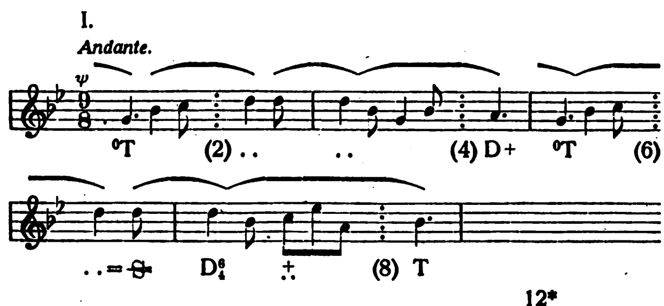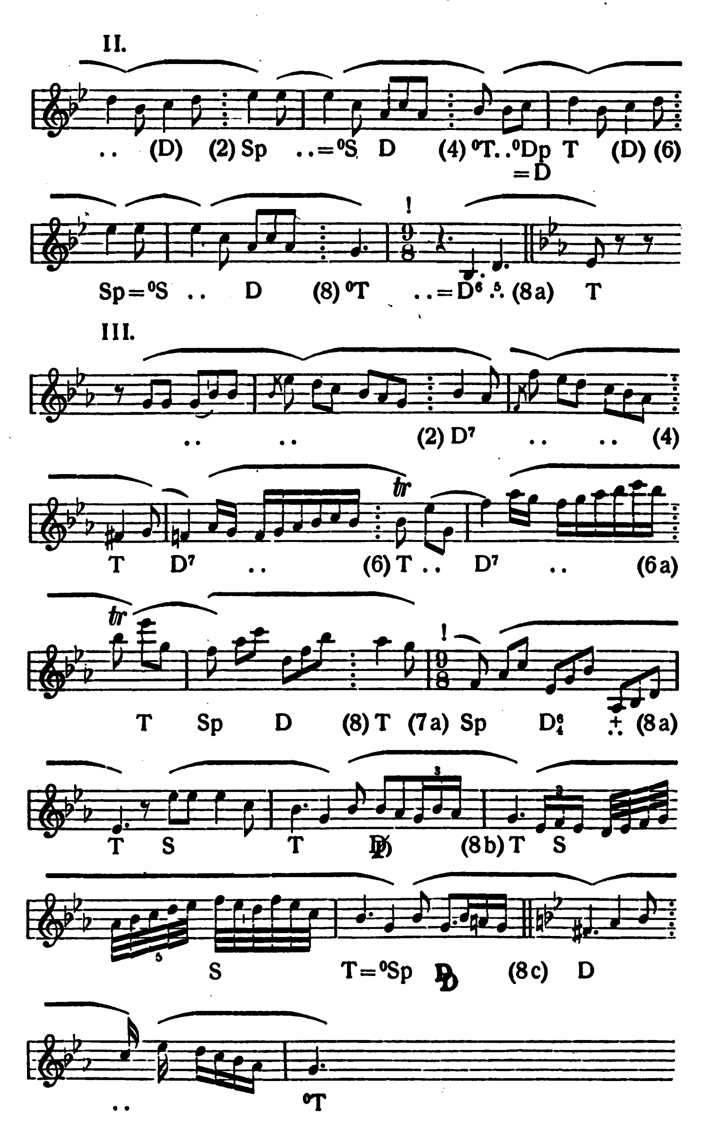


Da der Pseudo-Neunachteltakt im Grunde nichts anderes ist, als ein Sechsachtel mit verkürzten Zäsuren der Zweitaktgruppen:

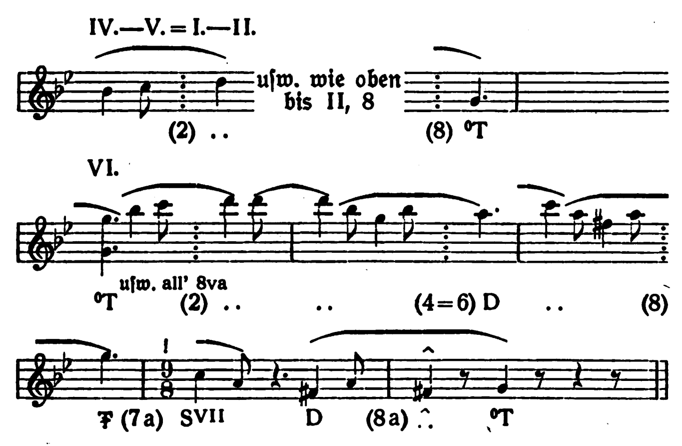


so erkennt man die Berechtigung, die durch ⁞ abgeteilten Dreiachteltakte als den 2., 4., 6. und 8. des Aufbaues zu zählen. Ein eingehendes Studium der Takte, in denen der reale Tripeltakt den Pseudo-Tripeltakt ablöst, und eine gewissenhafte Vergleichung beider wird das rhythmische Auffassungsvermögen stark zu entwickeln geeignet sein. Besonders in den Takten 7 a—8 c von Periode III ist die Schlußkraft der dritten Zählzeiten so restlos ausgeschaltet, daß sofort begriffen werden wird, weshalb die punktierten Taktstriche hier nicht am Platze gewesen wären. Natürlich liegt das in erster Linie an der Harmonieführung. Noch Takt 7—8 kadenziert bestimmt zur Tonika es+ auf die dritte Zählzeit, 7 a—8 a ist sogar nur eine Reproduktion von 7—8 in der tieferen Oktave, verbraucht aber $\frac{3}{8}$ mehr als 7—8 (durch Einschaltung des Quartsextakkords). Das wirkliche Bewältigen auch nur eines derartigen Beispiels in der Vorstellung wird unweigerlich die Aufnahmefähigkeit für solche Dinge im allgemeinen gewährleisten, was einen gar nicht zu überschätzenden Gewinn bedeutet. Angesichts der interessanten Probleme, die er stellt, wird der Satz in der Wertschätzung stark steigen, und die absprechenden Urteile von Lenz und Konsorten erscheinen in die Beleuchtung gerückt, welche sie verdienen.

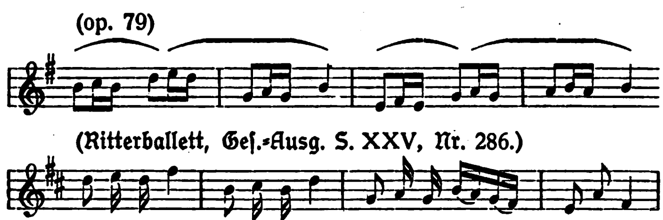
Hier ist die Skizze der Analyse.




II.
.. (D) (2) Sp ..=⁰S D (4) ⁰T..⁰Dp T (D) (6)
=D
!
Sp=⁰S .. D (8) ⁰T ..=D⁶ ∴ (8a) T
III.
.. .. (2) D⁷ .. .. (4)
tr
T D⁷ .. (6) T .. D⁷ .. (6a)
tr
!
T Sp D (8) T (7a) Sp D⁶₄ ∴ (8a)
T S T Ð (8b) T S
S T=⁰Sp Ð (8c) D
.. ⁰T



Der die Sonate abschließende dritte Satz ist ein *Vivace* G-dur $\frac{2}{4}$ in einer Rondoform von nur kleinem Umfange. Das Thema dieses Rondos verweist auf ein „Minnelied" (Romanze) des 1791 in Bonn komponierten und aufgeführten, von Graf Waldstein gedichteten „Ritterballetts", wie schon Reinecke (a. a. O. S. 76) erwähnt:
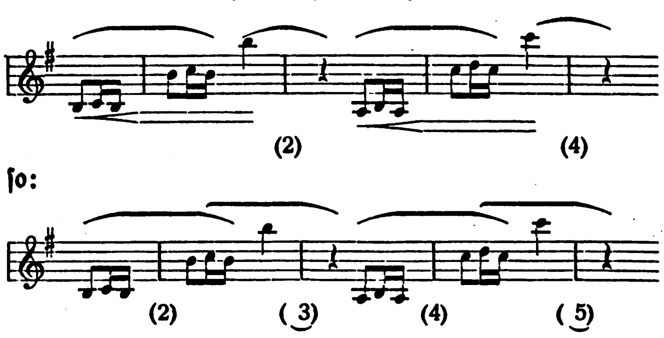


Von diesem Minnelied hat sich neuerdings auch der Text gefunden (Thayer, Beethoven I³, S. 308):

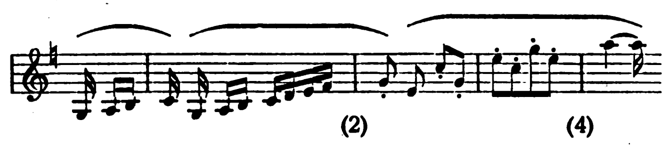
„Bringt Liebe Lust, bringt sie Gefahr,
Sagt der Amynt der Mutter wahr."

Das zwei achttaktige Sätze füllende Rondothema tritt im Schlußsatze von op. 79 dreimal auf, das drittemal aber in einer durch variierte Wiederholungen erweiterten Gestalt (Periode VIII, 5 bis X, 8f.), die man als Coda bezeichnen

kann. Das erste Couplet (in E-moll, Periode III—IV) hält die rhythmische Figur des Themas [rhythmic figure] fest, bringt aber auch einige neue Motive. Der Rückgang zum Rondo (Periode IV kann bezüglich der Taktordnung leicht mißverstanden werden, nämlich statt (abbetont):

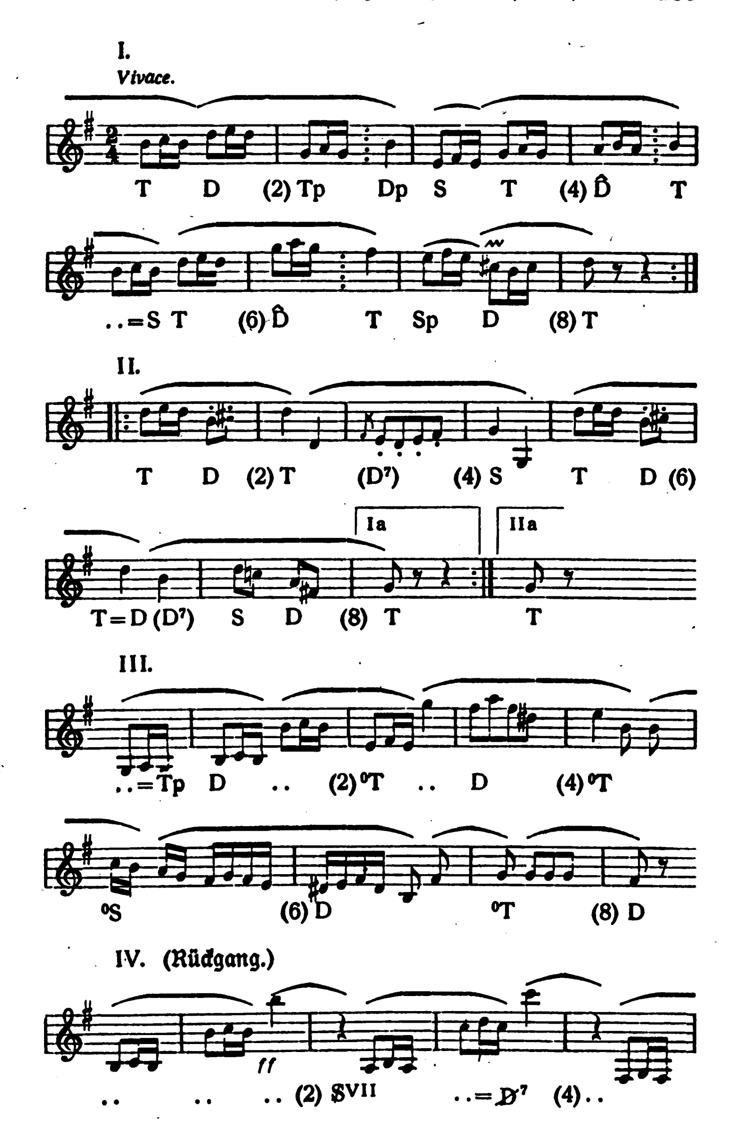


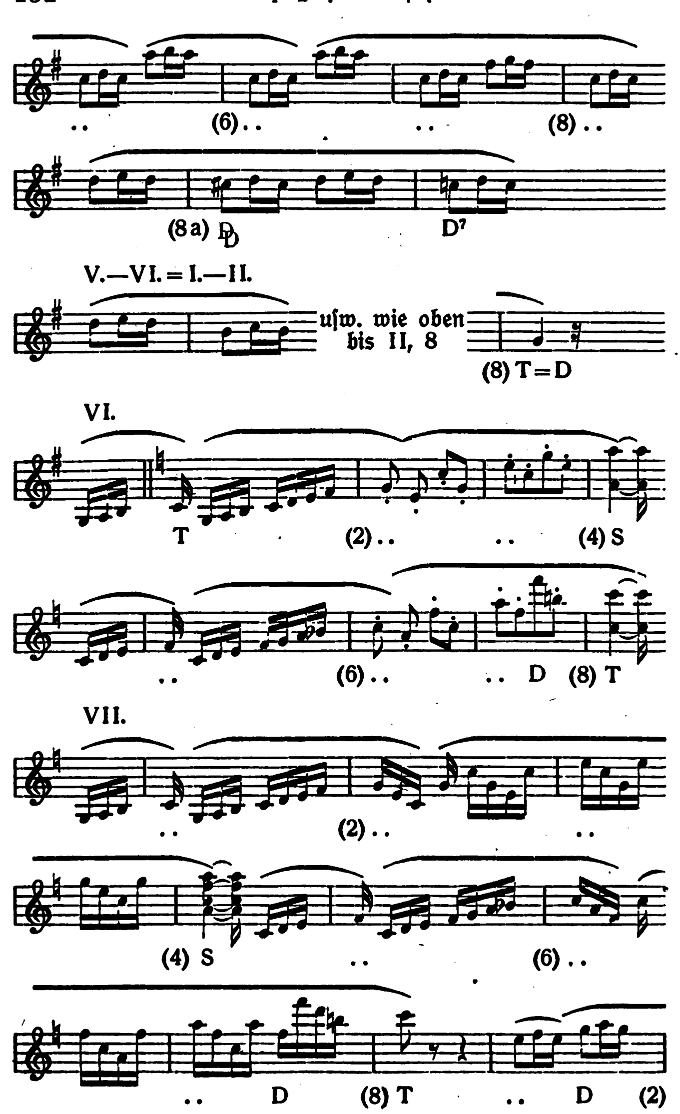
Wie Periode III beweist, die mit derselben Motivbildung beginnt und ganz unverkennbar schlicht symmetrisch mit 1—8 verläuft, ist aber ersteres richtig. Das zweite Couplet (in C-dur, Periode VI—VII) mit einem viertaktigen Rückgange zum Rondo, der schon wieder das Hauptmotiv aufnimmt, daher wohl nicht mehr zu Periode VII gehört, sondern als Generalauftakt von Periode VIII zu verstehen, bringt ganz neue Motive:

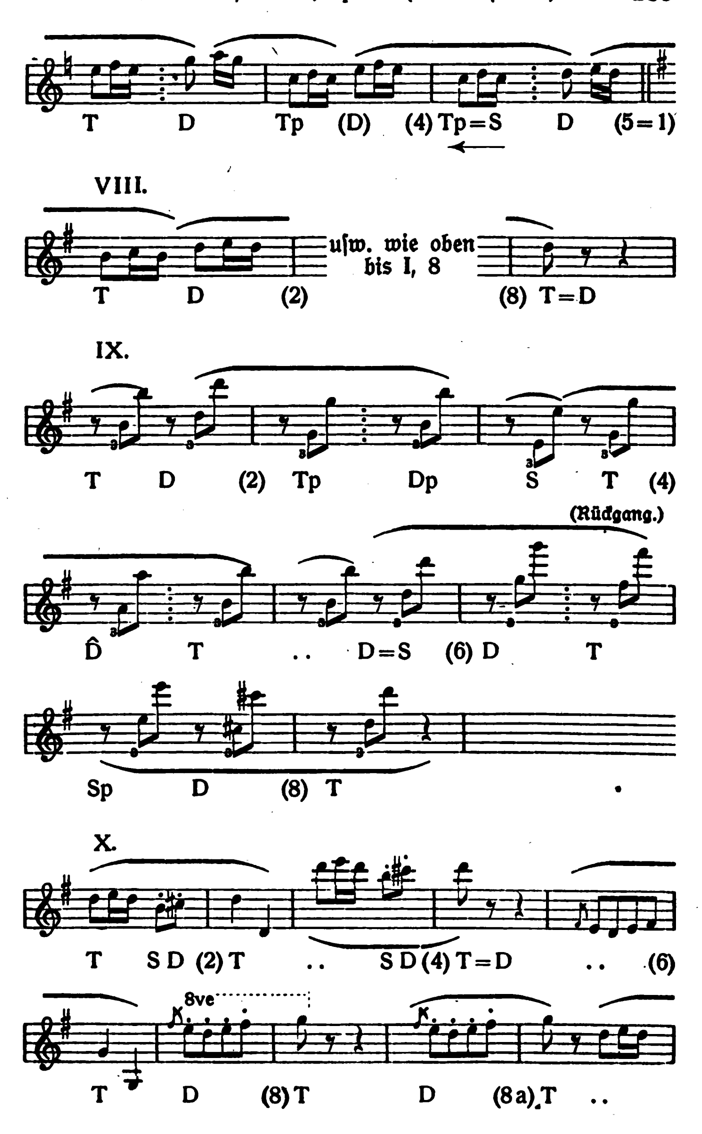


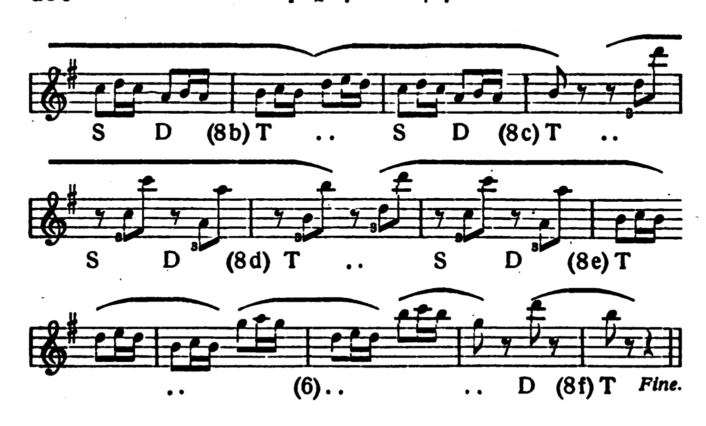
Das Tempo des Satzes ist kein allzu schnelles, d. h. die Viertel bleiben durchweg Zählzeiten. Gerade darauf beruht die Berechtigung der Bezeichung *Vivace*, da die Viertel eine stark angeregte Bewegungsart haben, während ein Übergang zum Zählen nach Halben beruhigend wirken müßte. Weiterer Bemerkungen bedarf das Stück nicht.

Hier ist die Skizze der Analyse.


I.
Vivace.
T D (2) Tp Dp S T (4) D̂ T
..=S T (6) D̂ T Sp D (8) T
II.
T D (2) T (D7) (4) S T D (6)
Ia
IIa
T=D (D7) S D (8) T T
III.
..=Tp D .. (2) 0T .. D (4) 0T
0S (6) D 0T (8) D
IV. (Rückgang.)
ff
.. .. .. (2) SVII ..=D7 (4)..


(6)
(8)
(8a) D
D⁷
V.—VI. = I.—II.
usw. wie oben bis II, 8
(8) T = D
VI.
T
(2)
(4) S
(6)
D
(8) T
VII.
(2)
(4) S
(6)
D
(8) T
D
(2)


T D Tp (D) (4) Tp=S D (5=1)
VIII.
usw. wie oben bis I, 8
T D (2) (8) T=D
IX.
T D (2) Tp Dp S T (4)
(Rückgang.)
D̂ T .. D=S (6) D T
Sp D (8) T
X.
T S D (2) T .. S D (4) T=D .. (6)
8ve
T D (8) T D (8a) T ..



Sonate 32, Es-dur, op. 81a
(Abschied, Trennung, Wiedersehen).

Dem Erzherzog Rudolf von Österreich gewidmet, erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Juli 1811, komponiert 1809 während der Besetzung Wiens durch die Franzosen.

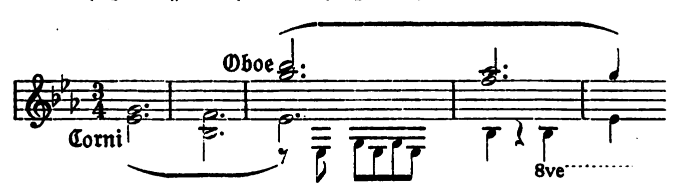
Erzherzog Rudolf war mindestens seit 1805 und mindestens bis 1812 Kompositionsschüler Beethovens. G. Nottebohm hat nachgewiesen, daß ein großer Teil der 1832 als Studien Beethovens im Generalbaß, Kontrapunkt und Kompositionslehre von J. von Seyfried herausgegebenen Exzerpte Beethovens aus theoretischen Werken von Kirnberger, Fux u. a. statt Früchte seiner Arbeiten bei Albrechtsberger, vielmehr Vorbereitungen für seinen Unterricht des Erzherzogs sind. Dem Erzherzog Rudolf widmete Beethoven außer op. 81 a auch das G-dur-Konzert op. 58, das Es-dur-Konzert op. 73, die G-dur-Violinsonate op. 96, das B-dur-Klaviertrio op. 97, die B-dur-Klaviersonate op. 106, die C-moll-Klaviersonate op. 111, die Missa solemnis op. 123 und die Quartettfuge op. 133 — gewiß eine stattliche Zahl hochbedeutender Werke, ein reicher Dankeszoll des Genies an seinen fürstlichen Schüler und Protektor. Es sei nur noch speziell darauf hingewiesen, daß 1809 auch das Jahr ist, in welchem die Absicht König Jerômes

von Westfalen, Beethoven als Hofkapellmeister nach Kassel zu ziehen, dadurch vereitelt wurde, daß Erzherzog Rudolf zusammen mit den Fürsten Lobkowitz und Kinsky Beethoven durch Aussetzung eines Jahrgehalts von 4000 Gulden dauernd an Wien fesselte. Das Verhältnis Beethovens zum Erzherzog war trotz des Künstlers gelegentlicher groben Verstöße gegen die Hofetikette dauernd ein freundschaftliches und des Meisters würdiges, was angesichts einiger mißmutigen brieflichen Äußerungen Beethovens, die das Gegenteil zu beweisen scheinen, sehr zu betonen ist.

Die Sonderüberschrift des ersten Satzes lautet in Beethovens Manuskript: „Das Lebewohl, Wien am 4. Mai 1809 bei der Abreise Sr. Kaiserlichen Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolf" und die des letzten Satzes (nicht erhalten, entwendet aus der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde): „Die Ankunft Sr. Kaiserl. Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolf, den 30. Januar 1810", also beide in deutscher Sprache und mit offenbarer Bezugnahme auf die durch die Besetzung Wiens durch die Franzosen veranlaßte gezwungene Abwesenheit des Erzherzogs. Nicht gering war darum Beethovens Erstaunen und Zorn, als Breitkopf & Härtel das Werk mit französischem Titel (Les Adieux, l'Absence et le Retour) und die Widmung an den Erzherzog ohne die Datierungen brachten (auch die Wiener erste Ausgabe bei Artaria & Co. zeigt denselben Verstoß gegen des Meisters Willen). In seinem Briefe vom 9. Oktober 1811 schreibt Beethoven an Breitkopf & Härtel: „Dem Erzherzog war auch das Lebewohl nicht gewidmet; warum nicht die Jahreszahl, Tag und Datum, wie ich's geschrieben, abgedruckt? Künftig werden Sie schriftlich geben, alle Überschriften unverändert, wie ich sie hingesetzt, beizubehalten" usw. Auch moniert er (vorher) die französischen Titel: „Warum denn? Lebewohl ist was ganz anderes als Les Adieux. Das erstere sagt man nur einem herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung, ganzen Städten." Es lag also Beethoven daran, die durchaus persönliche Beziehung gewahrt zu wissen, und es wäre darum nur in der Ordnung, wenn die Titel in ihrem ursprünglichen Wortlaute wieder-

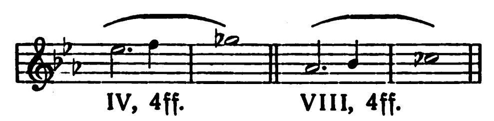
hergestellt würden, was aber bis heute nicht geschehen ist. Daran mag mit schuld sein, daß Marx versucht hat, das eigenmächtige Verfahren der Verleger zu rechtfertigen und das Werk seiner persönlichen Beziehungen zu entkleiden, was indessen schon Otto Jahn und Thayer zurückgewiesen haben. Es ist somit nicht angängig, den Sinn des Werkes dahin zu verallgemeinern, daß es, wie Marx will, „ein Seelengemälde vorstellt, das Trennung — wir nehmen an zweier Liebenden — Verlassensein — wir nehmen an, der Geliebten oder Gattin — und Wiedersehen der Getrennten vor die Seele bringt", sondern es muß ein Bewenden dabei haben, daß Beethoven dem Erzherzoge damit persönlich huldigen wollte, daß er sich durch das Schicksal des Fürsten zu diesem charakteristischen Werke inspirieren ließ.

Auf eine vielleicht doch nicht ganz zufällige Übereinstimmung des Kopfmotivs der Sonate mit dem Anfange des Finale einer Es-dur-Symphonie von Georg Benda (1722 bis 1795) — Manuskript in der Stadtbibliothek zu Leipzig — habe ich in der zweiten Auflage des dritten Bandes (S. 175) von Thayers „Beethoven" hingewiesen:
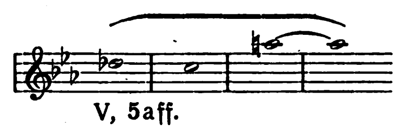


(mehrmals im Laufe des Satzes wiederkehrend). Besonders das Echospiel gegen Ende des Satzes bei Beethoven könnte wohl durch Bendas Symphonie veranlaßt sein. Wenn dieselbe auch nicht in Druck erschienen ist, so wird sie doch in Abschrift verbreitet gewesen sein, wie das Leipziger Exemplar (8 Symphonien G. Bendas) belegt. Da Beethoven den drei absteigenden langen Melodiennoten die Worte „Lebe wohl" beigeschrieben hat, so besteht kein Zweifel über ihren Sinn, als Devise des ganzen Satzes. Das Motiv herrscht durch den ganzen Satz in auffälliger Weise, nicht

nur in seiner anfänglichen Gestalt, sondern auch in ihrer Umkehrung als:



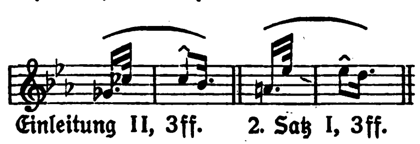
IV, 4ff. VIII, 4ff.

und auch mit schmerzlichem Emporschlagen der letzten Note:



V, 5aff.

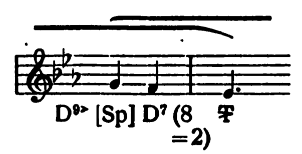
Dem Allegrohauptteile des Satzes schickt Beethoven eine Adagio-Einleitung von 16 Takten $\frac{2}{4}$ voraus, die das Devisenmotiv in Viertelnoten bringt, das nachher im Allegro in Ganzen auftritt. Im Charakter ähnelt diese Einleitung dem zweiten Satze (die Abwesenheit [L'absence]). Doch eben nur in dem schmerzlichen Ausdruck der Trennung. Die Motive der zweiten Satzes sind melodisch überwiegend andere als die der Einleitung; doch finden sich auch darin einige Ähnlichkeiten, nämlich:
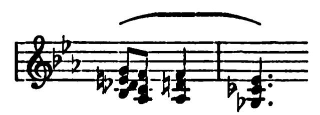


Einleitung II, 3ff. 2. Satz I, 3ff.

Ein flüchtiger Blick schon lehrt, daß der zweite Satz (Andante espressivo) ebenso nur eine Einleitung zum dritten ist wie das Adagio zum ersten. Auch sei auf die Introduzione zum letzten Satze der Waldstein-Sonate op. 53 verwiesen, die ganz ebenso den Anfang des Schlußsatzes vorbereitet wie hier das Andante. Das Fehlen eines selbständigen Abschlusses ist ja hier wie dort Beweis genug, daß es sich nur um Einleitungen handelt. Einzig und allein die besondere Überschrift (Die Abwesenheit) scheint das Gegenteil zu besagen. Das leider verschwundene Manuskript des Finale wird aber vermutlich das Andante (Abwesenheit) mitenthalten
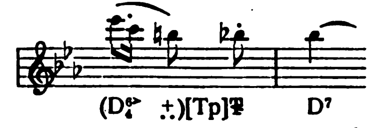
haben (von einem Sondermanuskript des zweiten Satzes ist nirgend die Rede). Um den Aufbau der Einleitung richtig zu verstehen, muß man vor allem bemerken, daß die zweite Periode mit der ersten zusammengeschoben ist (8 = 2), und zwar durch Auftreten des Kopfmotivs („Lebewohl") als letzte Zweitaktgruppe der ersten Periode mit Trugschluß nach Ces-dur:
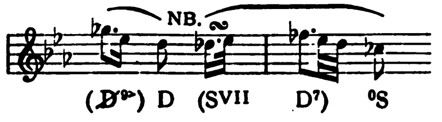


Der drittletzte Akkord, von Beethoven vollkommen korrekt e g b des geschrieben, bedingt eigentlich die Folge des F-moll-Akkords (Sp), also etwa so:



Von sonstigen harmonischen Finessen der Einleitung sei Takt 5—6 hervorgehoben, wo nach dem Halbschlusse in C-moll (Parallele) der Rückgang von g⁺ zu Es-dur durch den G-moll-Akkord erfolgt, der mit dem Sinne T eintritt (als Stellvertreter des Es-dur-Akkords):

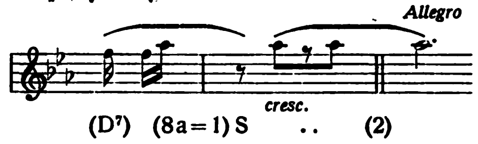


Auch Takt 4—5 von Periode II die Chromatik d des:

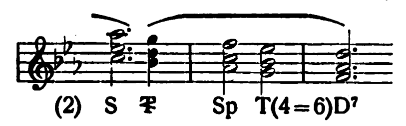


Der Schluß von Periode II erreicht die Subdominante As-dur oder vielmehr auf den 8. Takt zuerst As-moll, das
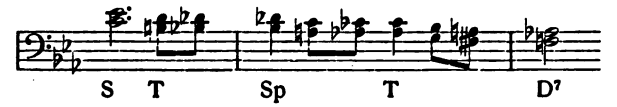
auf 8a zu As-dur gewandelt wird. Beide Formen der Subdominante bedeuten natürlich statt eines Abschlusses eine neue starke Spannung, welche die Umdeutung zum neuen Anfange mit Eintritt des Allegro vorbereitet. Nicht übersehen werde der pausendurchsetzte letzte Takt der Einleitung, den Beethoven durch cresc. deutlich als vorwärtsweisend bezeichnet hat:



Natürlich erhöht die Pausensynkopierung die Spannungswirkung ganz bedeutend, welche ohnehin das Ausmünden der Einleitung in die Subdominant-Harmonie bedingt. Das Allegro setzt also mit der Subdominante ein, die erst nach zwei Takten (auf Takt 4) zur Dominante übertritt. Nach zwei weiteren Takten erfolgt dann der erste Schluß zur Tonika Es-dur, der Anspruch auf den Rang eines 8. Taktes hat. So ergibt sich also die Konstruktion der aus dem Adagio in das Allegro hinüberführenden dritten Periode als Zusammenschiebung von Vordersatz und Nachsatz mit 4 = 6. Die Harmonie des Vordersatzes ist eine durch Vorhalte verkleidete, stufenweise absteigende Folge von Sextakkorden:
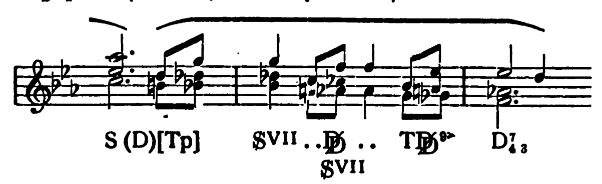


Außer den Vorhalten der Oberstimme verhüllt diesen einfachen Sachverhalt noch weiter die chromatische Führung der beiden Unterstimmen:

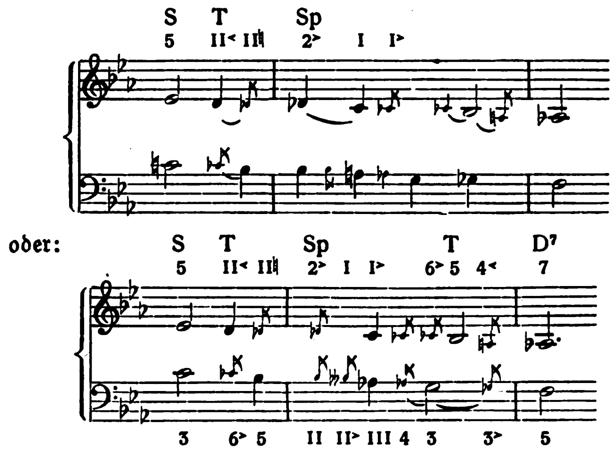


Durch die beiden chromatisch geführten Stimmen wird das reinliche Zustandekommen der Harmonien Ŧ und Sp ver-

hindert. Das Ohr erkennt dieselben aber dennoch ganz bestimmt, und es ist nicht notwendig, die dreitönigen Gebilde, welche durch die doppelte Chromatik entstehen, alle selbständig zu definieren, nämlich etwa so:
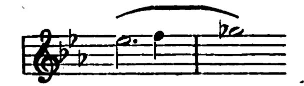


sondern es reicht vollständig aus, die diatonischen Sextakkordfolgen herauszuschälen und die ihr widersprechenden Töne als Vorhalte und Durchgangstöne (Verzierungen) auszuscheiden. Die Orthographie der chromatischen Töne ist nicht ganz streng, wenigstens scheitert die Funktionsbezeichnung an dem fis des vorletzten Akkordes, für welches ges zu schreiben wäre ($9^{>}$ der D̸). Legen wir die Harmoniefolgen S T̸ Sp T D̸^{7}) zugrunde, so wäre streng orthographisch zu schreiben (die Schalttöne mit kleinen Noten ausgedrückt):
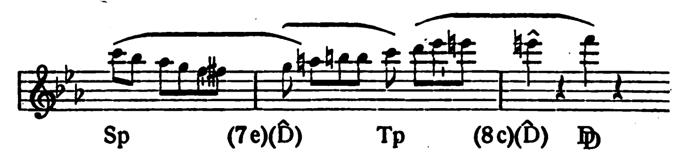


Beethoven hat vorgezogen, anstatt der wechselnden übermäßigen Sekunden und kleinen Terzen die leichter lesbare
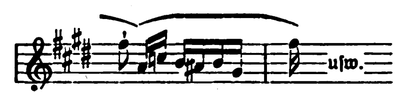
Folge kleiner Terzen zu schreiben; bekanntlich ist das auch in Klavierschulwerken ein allgemein vorgezogener Gebrauch. Die Anhänge an Periode III sind leicht verständlich (5a—8a, 5b—8b, 7c—8c, 8d). Dagegen bietet Periode IV der Analyse erhebliche Schwierigkeiten. Es ist dies die Periode der Evolution, des Übertritts zum zweiten Thema, und zugleich dieses selbst und seine Epiloge, da der dritte Teil Periode IV, in die tiefere Quinte transponiert, als Periode VIII wiederbringt. Das hervorstechendste Motiv des zweiten Themas ist das bereits als Umkehrung des Kopfmotivs (Lebewohl) charakterisierte:



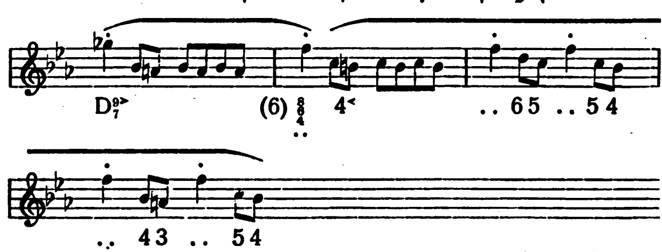
(Periode IV, 1ff.). Da ist nun aber zunächst zu konstatieren, daß die Modulation zur Tonart des zweiten Themas (B-dur) dieses Mal nicht mit der bei Beethoven gewöhnlichen Bestimmtheit gemacht ist. Die Anhänge von Periode III bringen nur wiederholte Halbschlüsse auf b⁺, und nur der letzte (7e—8e) drängt etwas gewaltsam zu einem Schlusse f⁺ (D̸), der ja schließlich die Tür für b-dur öffnet, aber wie gesagt, in etwas erzwungener Weise:



Die Tonika b⁺ wird uns zunächst ganz vorenthalten und auch im Nachsatze der IV. Periode nur sehr zögernd und verhüllt gezeigt, was aber ihrer breiten Darlegung in den Epilogen um so mehr Gewicht und beruhigende Kraft verleiht. Der Nachsatz von Periode IV beginnt stark irritierend mit dem Dominant-Nonenakkorde, dessen Auflösung erst nach drei Takten mit weiblicher Endung erfolgt. Die höchst merkwürdige Stelle gemahnt an das seltsame obstinate fis² im zweiten Satze von op. 90:



Hier ist es f², das ebenso obstinat die Spitze bildet, während der Dominantakkord seine umständliche Lösung findet:
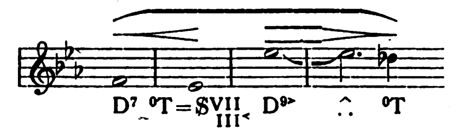


Da F Baßton bleibt, so erfolgt eigentlich auch Takt 8 noch nicht die wirkliche Auflösung in die Tonika, sondern erst nach weiteren 7 Takten, die die Dominantwirkung festhalten (s. unten die Analyse). Eine starke Erhöhung der Spannung bedingt das mit c² verzierte h¹ (4<), das den Quartsextakkord stört, auch bei 7c noch ein weiteres Mal wirksam auftritt, um die Festhaltung der Dominante vorzubereiten. Da den drei stufenweise absteigenden Ganzen der Epiloge der Sinn des Kopfmotivs beizulegen ist („Lebe wohl"), so gravitieren dieselben fortgesetzt nach der Schlußnote
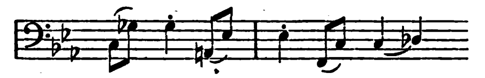


und bedingen wiederholte Umdeutungen des Taktgewichts der Anfangsnote (8 = 6). Der Vortrag wird das deutlich machen, wenn der Beginn des Motivs immer durch ein leichtes Zögern (suspension) vorbereitet wird. Die Verarbeitung des Anfangsmotivs des Allegro zu Beginn der Durchführung (Periode V) ist insofern eine freie, als sie den harmonischen Sinn nicht unerheblich abändert. Doch bleibt die fortgesetzte Vorhaltsbildung gewahrt (worauf in meiner analytischen Skizze die agogischen Akzente [^] aufmerksam

machen). Auch die metrische Struktur ändert sich (das 4 = 6 kommt in Wegfall). Wichtig ist, daß der weibliche Schluß in C-moll auf das Anschlußmotiv bei V 4 nicht übersehen wird, da der Nachsatz eine Bewegung in längeren Zählzeiten (𝅗|𝅗) annimmt und stark erweitert wird durch mehrmalige Bringung des durch Emporschlagen der dritten Note einen schmerzlicheren Ausdruck annehmenden Lebewohlmotivs:

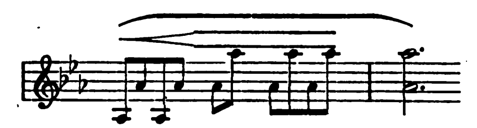


dann mit Steigerung der chromatischen Elemente nach G-moll (d^7), E-moll (h^7) wendend und das Tonalitätsgefühl auf eine harte Probe stellend, bis b^7, die Dominante der Haupttonart, erreicht wird. Erst diese berechtigt, die Erreichung des 8. Taktes anzunehmen, während d^7 und h^7 wieder die Zurückdeutung des 8. Taktes zum 6. bedingten. Das Begleitmotiv



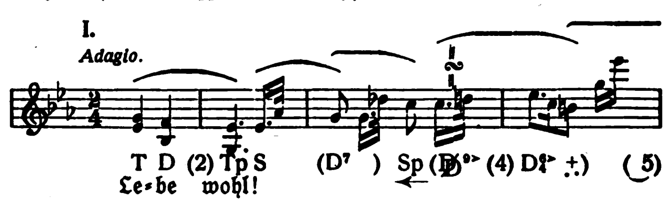
ist natürlich dem Kopfmotiv des Allegro entnommen, so daß also das erste und zweite Thema ineinander gearbeitet erscheinen. Periode VI ergreift nochmals das Kopfthema des Allegro, drängt es aber schnell nach ges-dur (mit es^7 [$\overset{\circ}{es}$] des^7, d. h. mit Überspringung eines As-moll-Akkords, der in Es-dur °S, in Ges-dur Sp wäre). Und nun folgen wieder die beschwichtigenden Ganzen, die natürlich wieder den Sinn des Devisenmotivs („Lebewohl") haben, aber sich nicht mehr zu je drei abgliedern lassen. Durch enharmonische Vertauschung von ces mit h wird zunächst der Rückgang von ges-dur zu c-moll (Parallele) gefunden, von dem aus das 8 Takte hindurch bleibende as zunächst als 2> der Tonika (C-moll) wirkt, dann aber als 1 des As-dur-Akkords seinen Sinn als Anfangsnote des Allegro wieder erhält, womit das Ende der Durchführung erreicht ist. Man übersehe auch nicht,
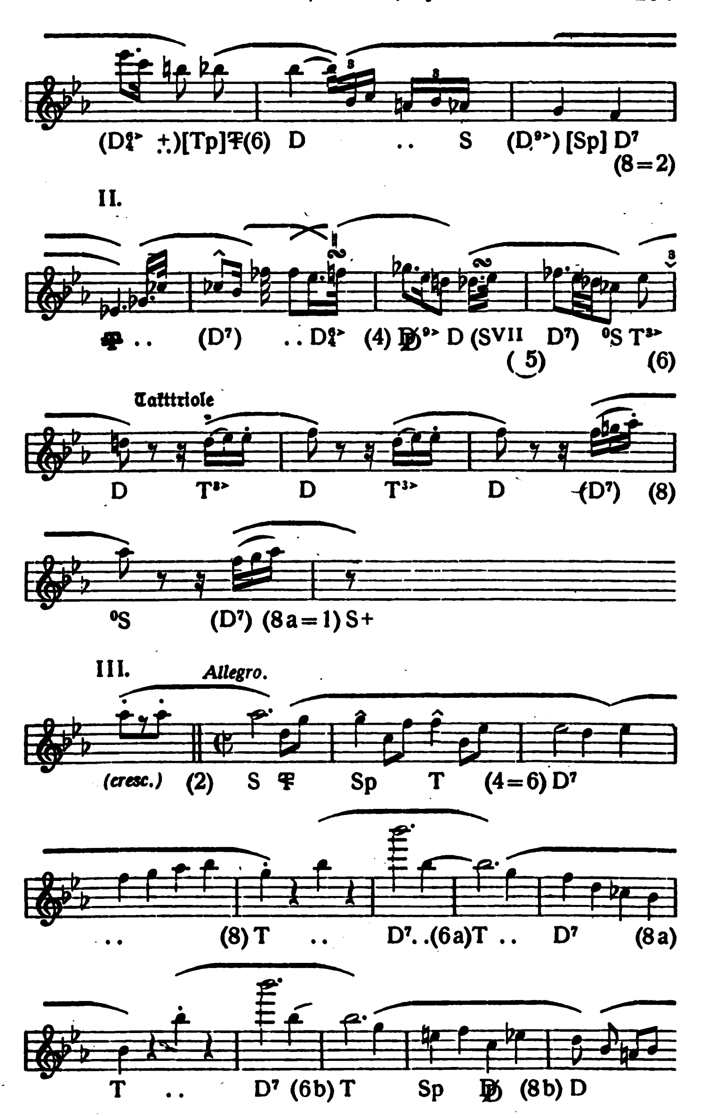
wie das Hin- und Herwerfen in der Oktave und das Emporrecken:
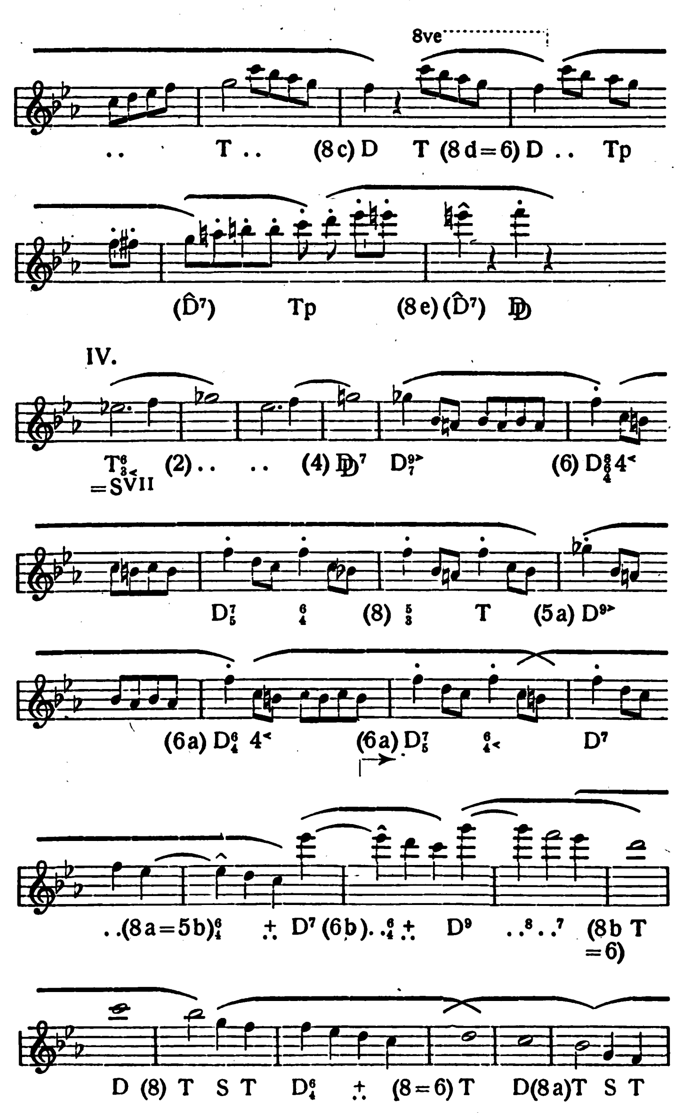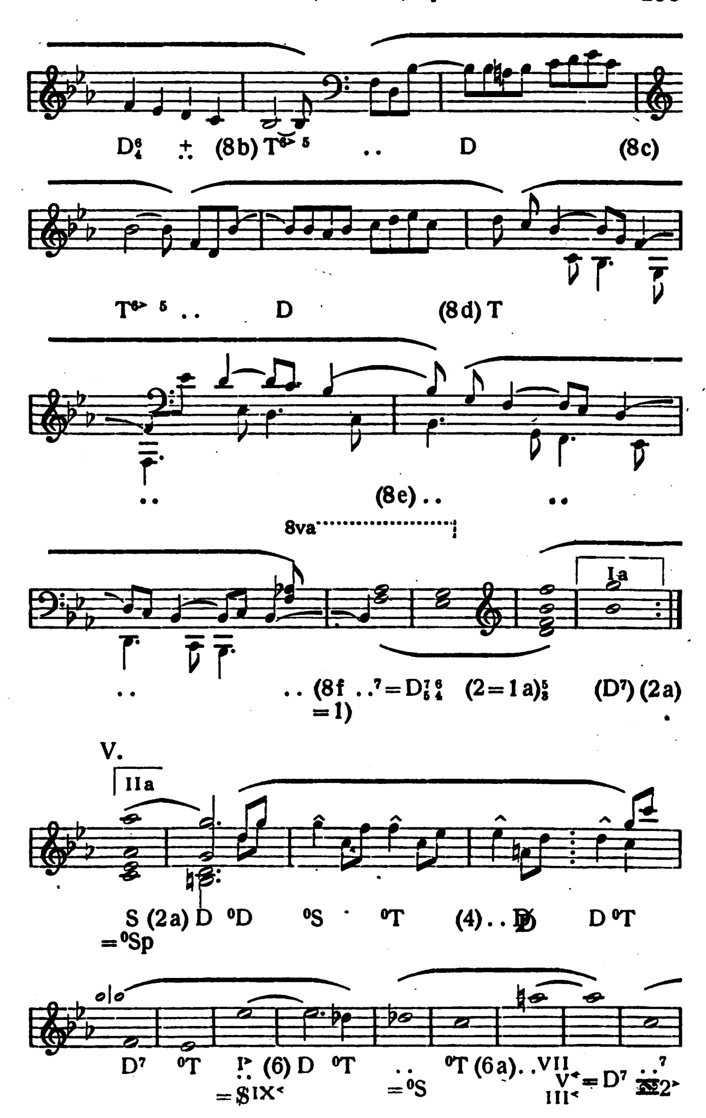


die Cresc.-Pausensynkopierung im Schlußtakt der Adagioeinleitung in dem von mir betonten Sinne einer starken Spannungswirkung interpretiert. Der dritte Teil des Satzes verläuft normal, bringt aber statt des weiblichen Schlusses auf der Dominante (f^+ Periode III, 8 a) den auf der Tonika es^+ (Periode VII, 8c), so daß die oben (S. 191) erläuterte elliptische Bildung nicht wieder zu konstatieren ist, sondern der Anfang des zweiten Themas durchaus schlicht und natürlich erscheint. An die Reproduktion des zweiten Themas und seiner Anhänge und Epiloge schließt sich noch eine weitausgeführte Coda (Periode IX bis XI), die an die Bildung der I^{ma} der Reprise des ersten Teils anknüpft und das Kopfthema des Allegro in F-moll auftreten läßt, dann aber über Es-moll zurücklenkt und als besondere Neuheit das Echospiel mit dem Devisenmotiv bringt, das man wohl als eine Art umständlicher Erklärung und inhaltlicher Überbietung des vielberedeten verfrühten Einsatzes des Hauptthemas am Schlusse der Durchführung der Sinfonia eroica (op. 55) in Anspruch nehmen darf. Ganz besonders sei noch aufmerksam gemacht auf die Klangwirkung der letzten Schlußanhänge, welche die linke Hand in der Kontraoktave und die Rechte in der dreigestrichenen (bis c^4) beschäftigen!

Hier ist die Skizze der Analyse.

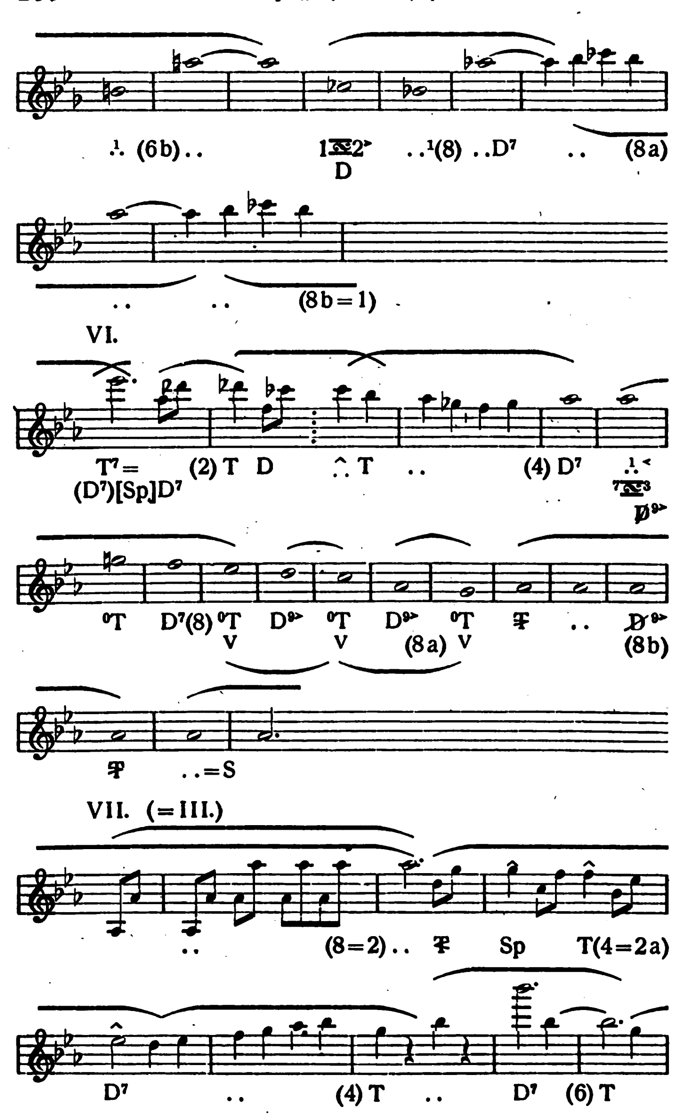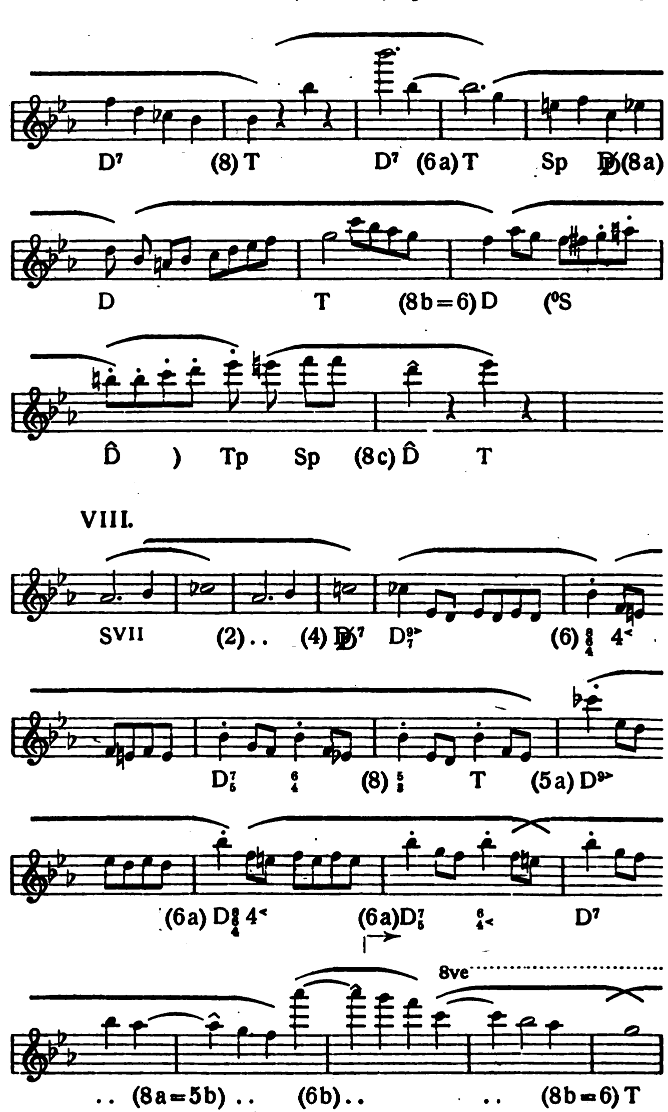



II.
Taktriole
III.
Allegro.
(cresc.)

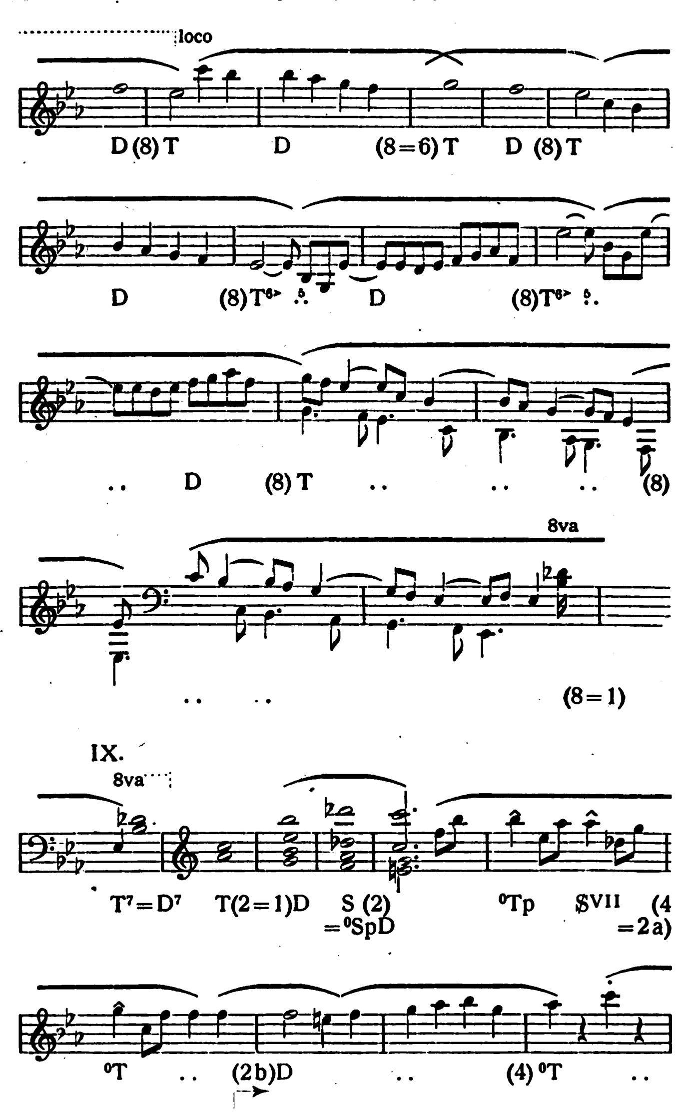

8ve
.. T .. (8c) D T (8d=6) D .. Tp
(D̂7) Tp (8e) (D̂7) DD
IV.
T6 3< =SVII (2) .. .. (4) DD7 D9> 7 (6) D8 6 4 4<
D7 5 6 4 (8) 5 3 T (5a) D9>
(6a) D6 4 4< (6a) D7 5 6 4< D7
..(8a=5b) 6 4 D7 (6b) .. 6 4 D9 .. 8 .. 7 (8b T =6)
D (8) T S T D6 4 (8=6) T D(8a)T S T



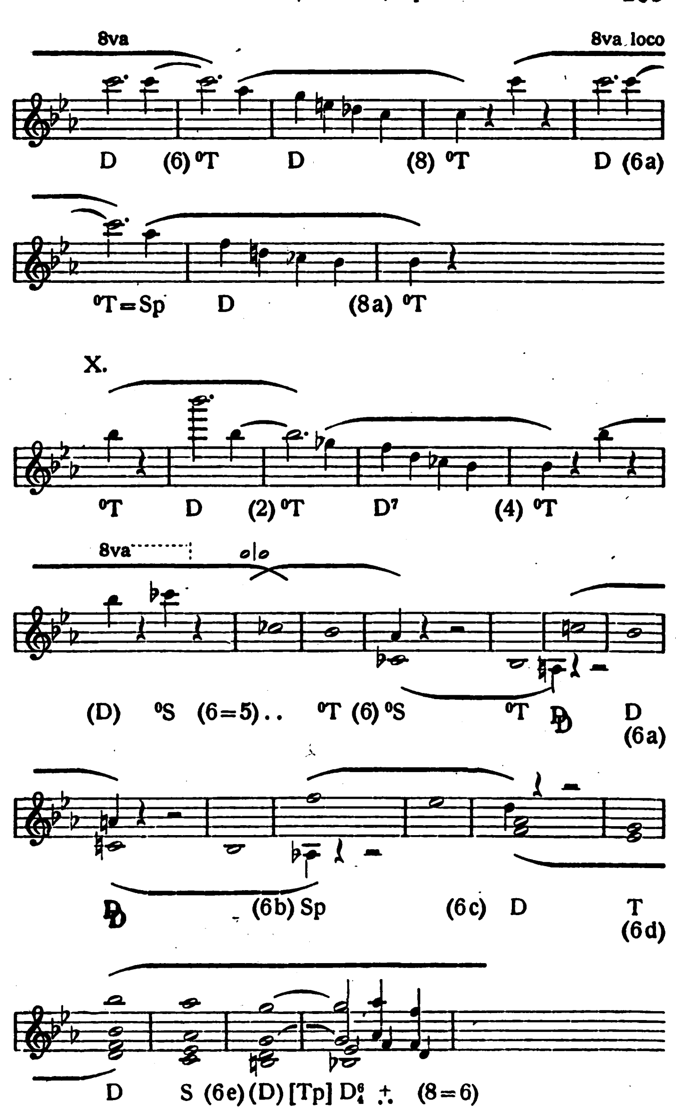
(8b)
(8c)
(8d) T
(8e)
8va
Ia
V.
IIa

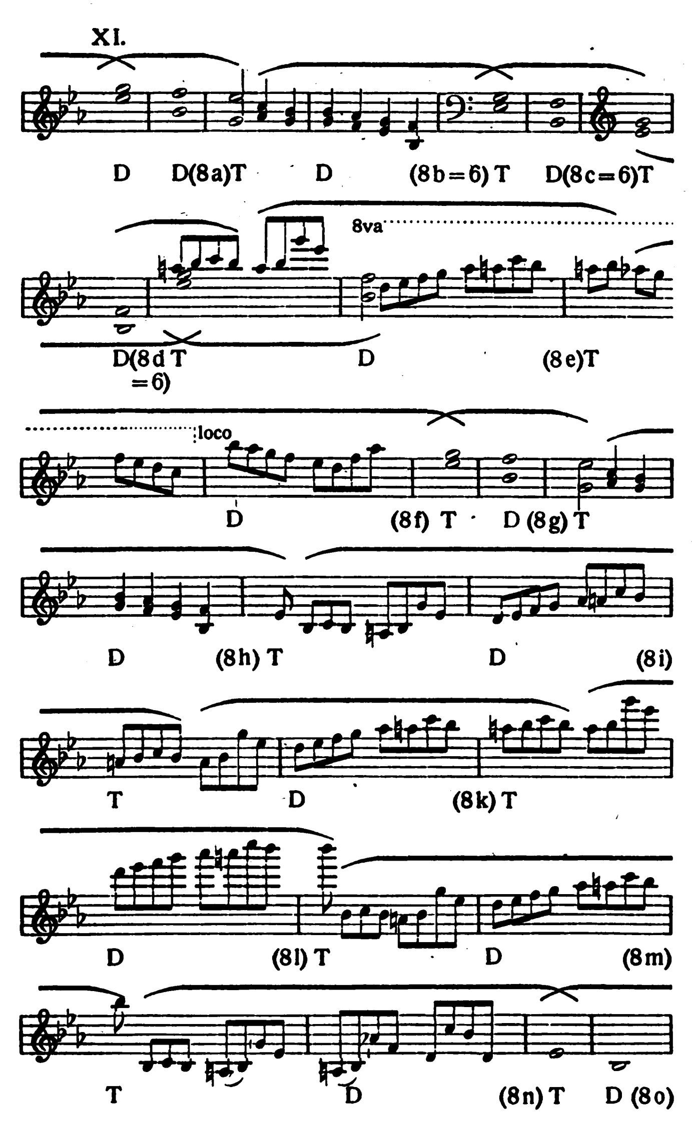

(6b)
(8)
D⁷
(8a)
(8b=1)
VI.
T⁷=
(D⁷)[Sp]D⁷
(2) T
D
T
(4) D⁷
⁰T
D⁷(8)
D⁹
(8a)
(8b)
..=S
VII. (=III.)
(8=2)
Sp
T(4=2a)
D⁷
(4) T
(6) T

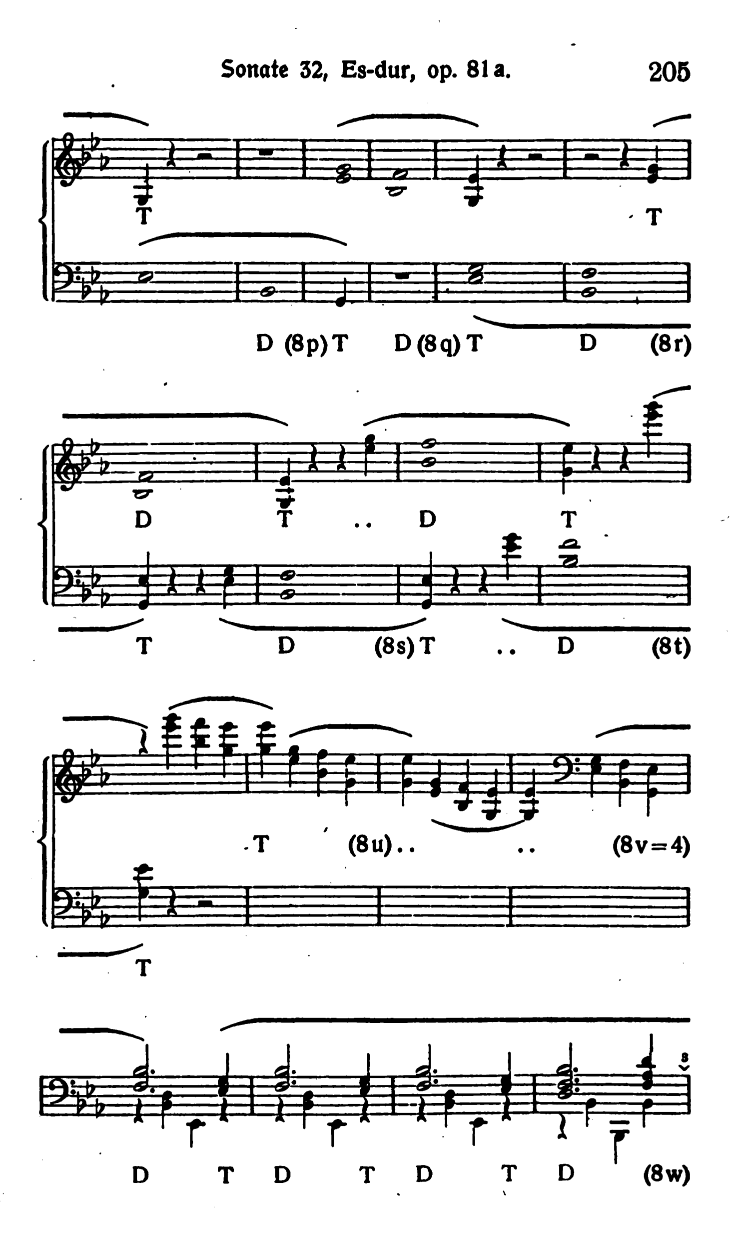

D⁷
(8) T
D⁷
(6a) T
Sp
D̸ (8a)
D
T
(8b=6) D
(⁰S
D̂
)
Tp
Sp
(8c) D̂
T
VIII.
SVII
(2) . .
(4) D̸⁷
D
(6)
4<
(8)
T
(5a) D
(6a) D
4<
(6a) D
D⁷
8ve
. . (8a=5b) . .
(6b) . .
. .
(8b=6) T



loco
D (8) T
D
(8=6) T
D (8) T
D
(8) T6>
D
(8) T6>
D
(8) T
(8)
8va
(8=1)
IX.
8va
T7=D7
T(2=1)D
S (2)
=0SpD
0Tp
$VII
(4
=2a)
0T
(2b)D
(4) 0T


8va
8va loco
D (6) ⁰T D (8) ⁰T D (6a)
⁰T=Sp D (8a) ⁰T
X.
⁰T D (2) ⁰T D⁷ (4) ⁰T
8va
(D) ⁰S (6=5).. ⁰T (6) ⁰S ⁰T D (6a)
(6b) Sp (6c) D T (6d)
D S (6e) (D) [Tp] D (8=6)


XI.
D
D(8a)T
D
(8b=6) T
D(8c=6)T
8va
D(8d T
=6)
D
(8e)T
loco
D
(8f) T
D (8g) T
D
(8h) T
D
(8i)
T
D
(8k) T
D
(8l) T
D
(8m)
T
D
(8n) T
D (8o)


T T
D (8p) T D (8q) T D (8r)
D T .. D T
T D (8s) T .. D (8t)
T (8u) .. .. (8v=4)
T
D T D T D T D (8w)

(Takttriole)
16ma bassa
T .. S T
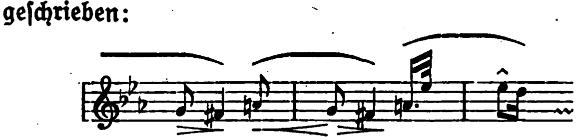
8va
S (8x) T S (8y)

(Takttriole)
T S (8z) T
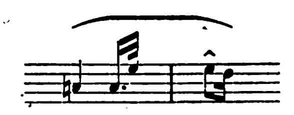
D (8) T

Der **zweite Satz**, der, wie oben ausgeführt, nur eine Einleitung zum dritten ist und seine Motive der Einleitung des ersten Satzes entnimmt, umfaßt nur 4 Perioden, von denen aber die letzte bereits mit ihrem Ende in den Schlußsatz (Vivacissimamente) hinüberreicht. Die Teilung nach den Tempi ist ja schließlich pedantisch und nicht unanfechtbar. Da meine analytische Skizze die Perioden über den Tempowechsel hinweg weiterzählt, also beide Sätze wirklich als einen behandelt, so macht sie deutlich, daß das eigentliche Hauptthema des Schlußsatzes erst Periode V bringt.
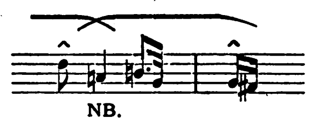
Dem entspricht auch die Reprise (vor IX), die nicht auf den Anfang des neuen Tempos, sondern auf Periode V zurückgeht. Das Hauptthema des Andante espressivo, das in sämtlichen 4 Perioden die Vorder- und Nachsätze eröffnet, kann leicht mißverstanden werden, nämlich, wenn man die langen Noten als Motivende nimmt . Dadurch erhält dasselbe etwas Harsches, Widerborstiges, das nach meiner Ansicht seinen Charakter in schlimmster Weise verkehrt. Denn nach meiner Meinung ist das Motiv vielmehr die glatt absteigende Linie . Die die Auffassung erschwerende lange Auftaktnote fehlt allerdings den Anfängen von Periode I, III und IV. Doch beweist wohl der Anfang von Periode II mit seinen 2 Sechzehnteln Auftakt die Richtigkeit meiner Deutung. Die Auffassung des Motivs in dieser Gestalt wird noch weiter erschwert durch die besonders kurze Endnote ($3\frac{1}{2}$), deren Sinn ja doch als Dissonanzlösung der Quarte in die Terz (einige Male z. B. bei I 5—6 der Sexte in die Quinte) nicht strittig ist. Ich verweise dazu auf Chopins As-dur-Ballade, deren Hauptthema fortgesetzt dasselbe Problem stellt (vgl. mein System der musikalischen Rhythmik und Metrik S. 139, Beispiel w). Hätte Beethoven geschrieben:
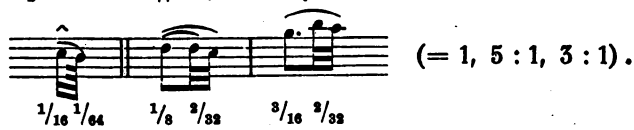


so würde niemand darüber im Zweifel sein, daß fis Endnote ist. Höchstens würde die größere Länge der Auflösungsnote gegenüber der Dissonanz dann vielleicht sogar eine Doppelphrasierung des fis nahelegen. Eine weitere kleine Erschwerung bringt die Wiederholung des a im dritten Taktmotiv:



die scheinbar die Zurechnung des ersten a zur Endung sehr nahelegt. Es bedarf da schon der Konsequenz der Festhaltung an der einmal erkannten Form des Motivs, auch hier durchzukommen (ähnlich bei II, 2). Wirklich doppelt bezogen ist aber wohl das Viertel a bei II, 5:
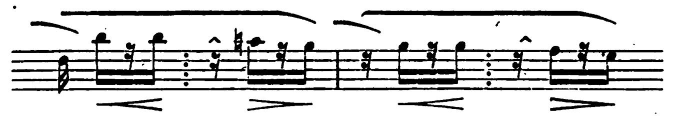


wo auch die Doppelschlagverzierung Leuten wie Bülow und Reinecke Skrupel macht. Hat man erst einmal die Vorhaltslösung der Endung des Motivs als für dasselbe wesentlich begriffen, so kann ein Zweifel über die Ausführung wohl nicht mehr aufkommen. Schon I, 7 a—8 a bringt dreierlei Form der Endung direkt nacheinander, ohne daß das irgendwie auffiele, nämlich:
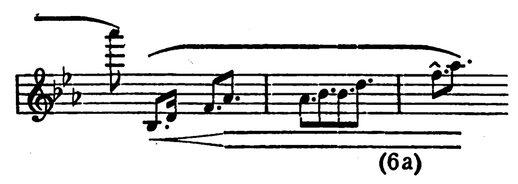


(= 1, 5 : 1, 3 : 1).

Für die Anschlußmotive bei II, 8 und 8 a bringen die Pausen wieder die Gefahr, ein Nachschlagen zu verstehen, statt ein antizipierendes Weiterbilden:



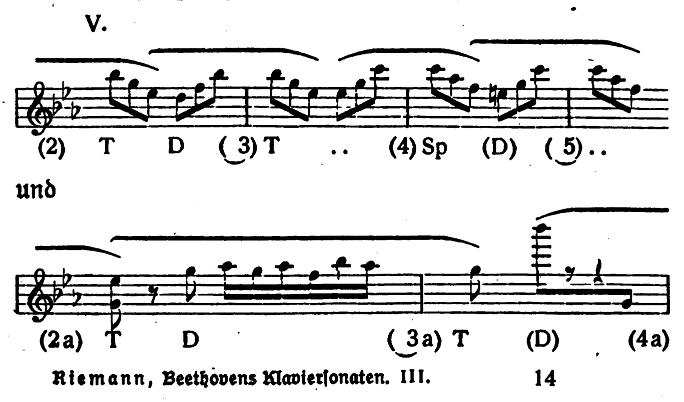
(ebenso bei III, 8 und 8 a). Daß diese für die Struktur der Periode wichtigen Anschlußmotive aufgefaßt werden, verbürgt wohl die natürliche Neigung zu volltaktiger Leseweise, die hier einmal wieder das Richtige an die Hand gibt. Die heftige Akkordfiguration, welche zu Beginn des Vivacissimamente als Nachsatz von Periode IV zum Hauptthema (V) des Schlußsatzes führt, ist so zu verstehen, daß immer wieder as die Spitze der Aufwärtsbewegung bildet, so daß das as³ zu Beginn des 𝄋 dadurch immer wieder neu
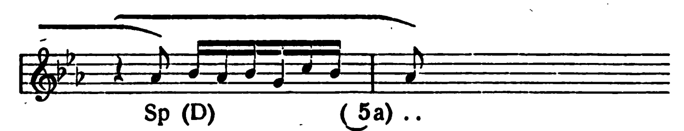
aufgenommen scheint, also als Figuration der Achtelbewegung:
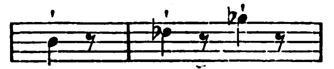


immer wieder mit der Endung f as in höherer oder tieferer Oktavlage, nur direkt vor Übertritt zu Periode V mit b^3 als Spitze (Antizipation des Anfangstons des Hauptthemas).

War stille Wehmut der Charakter der Einleitung des ersten Satzes und der Drang, den Scheidenden zurückzuhalten, der des ersten Satzes selbst, so muß als Charakter der Einleitung des Schlußsatzes liebevolles Gedenken an den Abwesenden, leise Klage mit dem allmählich wachsenden Verlangen nach seiner Rückkehr angesehen werden; der letzte Satz selbst ist heller Jubel über die Wiederkehr, der sich in den Wellen der Achtelbewegung ausspricht. Leicht mißzuverstehen ist aber das durch Innenpausen komplizierte Motiv von V, 3aff. Wie wie Analyse ausweist, wird der Hauptsatz V, 1—8 dreimal direkt nacheinander gebracht. Das zweitemal eigenartig verkleidet durch neue Motive der Oberstimme und darum leicht verkennbar (V^a). Die Identität ist aber zweifellos. Man vergleiche

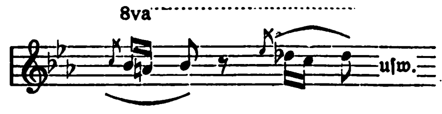




(auch den Rest beider Perioden); äußerst lehrreich und geeignet, Phrasierungsfeinde zu bekehren. Die Umschreibungen sind freilich sehr kecke (vgl. im Register die „große Schlinge") und ohne Vergleich der Harmonie schwer erkennbar. Periode VI bringt offenkundig Periode V wieder, ebenfalls mit Verlegung der Melodiestimmen in den Baß. Die Periode ist durch Anhänge stark erweitert (5 a—8 a, 5 b—8 b). Höchst merkwürdig ist der nun folgende Übertritt zur Tonart des zweiten Themas (B-dur) mittels der beiden Akkorde ges⁺—f⁺ (d. h. von es-dur ausgehend: ^{0}Tp = ^{0}Sp—D). Jede der beiden Harmonien bleibt durch 4 Takte, und zwar wird die Bildung sofort wiederholt, nur daß an die Stelle des kahlen Unisono in Staccatovierteln



eine Verzierung der einzelnen Melodietöne durch Doppelschläge tritt:
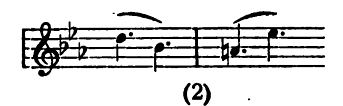


Die Konstruktion der Periode muß wohl definiert werden als
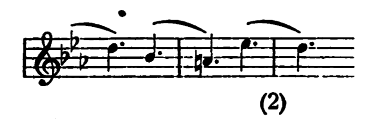
| b⁺ ges⁺ | . . . . | . . . . | . . . . | f⁺ . . | . . . . |
(8) T ₮ = ^{0}Sp (4) D

. . . . | . . . . | ges⁺
(8 a) ₮

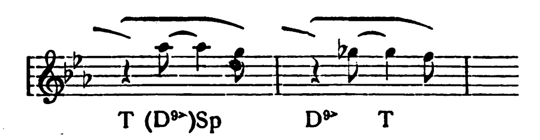
d. h. kadenzierend zum B-dur-Akkord als Tonika, der aber das erstemal durch Trugschluß vermieden wird und erst das zweitemal mit 8 b = 2 eintritt. Die Motivbildung des zweiten Themas kann durch volltaktige Leseweise leicht mißverstanden werden, nämlich:



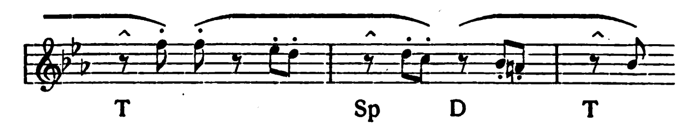
statt:



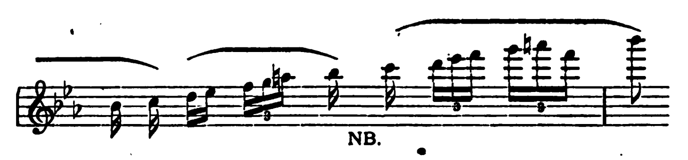
Das d^2 ist also gar nicht Anfangsnote, sondern nur Schlußnote von Periode VI; wie der glatte achttaktige Verlauf bei auftaktiger Leseweise offenbart. Die dem zweiten Thema noch ergänzend angehängte Periode (VIII) ist in wahrhaft witziger Weise mit Pausen durchsetzt, kann aber wohl kaum gröblich mißverstanden werden, da die volltaktige Leseweise in der Hauptsache das rechte trifft, nämlich die Anschlußmotive richtig einordnet:
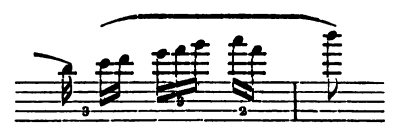


usw. Nur im Nachsatze geht viel verloren, wenn nicht die Harmonie scharf im Auge behalten wird:



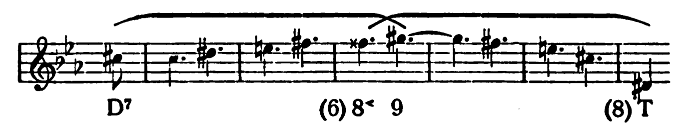
(NB. Die über die schwere Pause hinüberreichenden Dissonanzlösungen der Pausensynkopierungen.) Ob die kleine Abweichung in der rhythmischen Gestalt des letzten Anhangs (8 c) von den vorhergehenden, nämlich die Änderung in dem Wechseln zwischen Duolen und Triolen, wirklich beabsichtigt oder nur durch ein Schreibversehen entstanden ist:



statt:
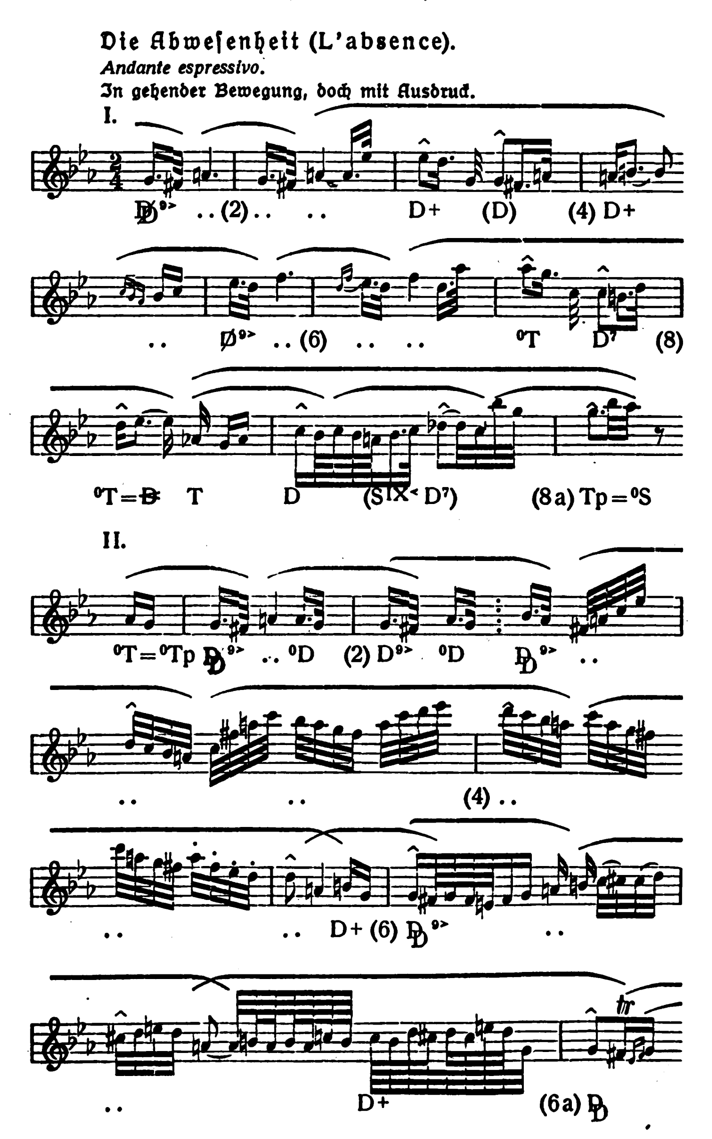


möchte ich in Frage stellen. Die Ersetzung der beruhigenden Duole durch die beschleunigende Triole gerade am Schluß leuchtet mir nicht ganz ein; das Gegenteil erschiene mir beethovenischer. Die Durchführung (Periode IX—X) führt überraschend in ferne Regionen des Tongebietes, nämlich über Es-moll (mit °T = S̸.!. D) nach ges-dur (≅Fis-dur), H-dur (mit $\overset{5}{T} = \overset{3}{D}$) nach G-dur, C-dur (D—[Sp̸]D), Es-dur (Periode XI, Ende der Durchführung). Dabei ereignet sich im Nachsatz von Periode IX vorübergehend der Ritmo di tre battute:
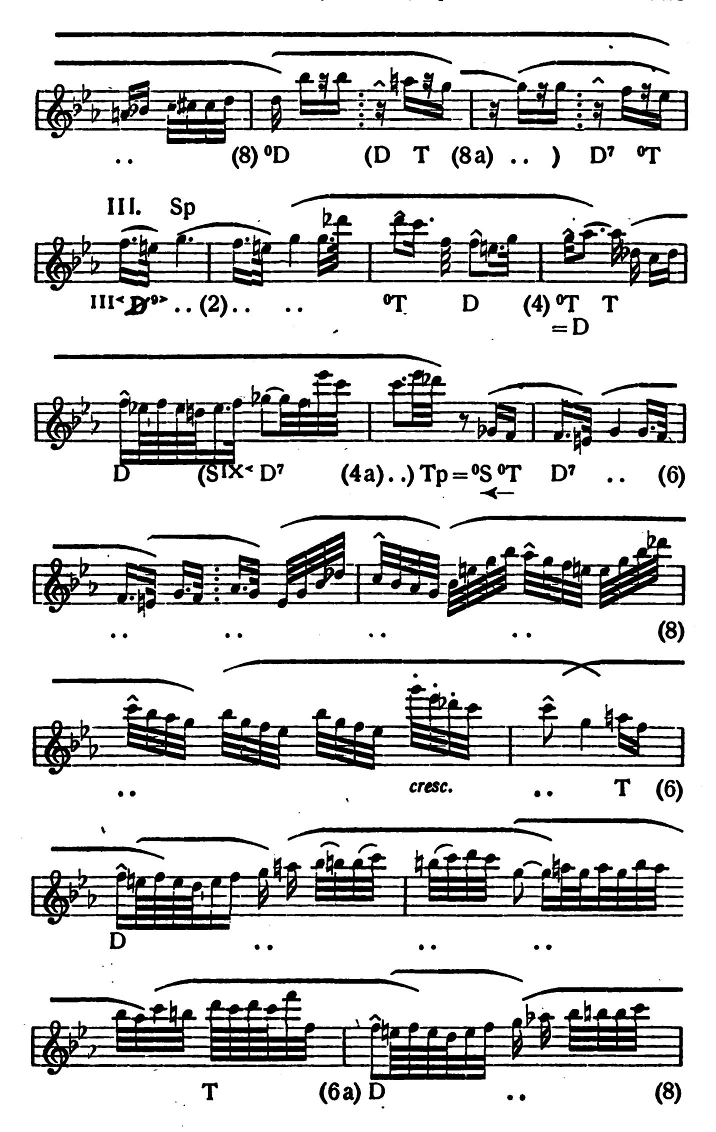


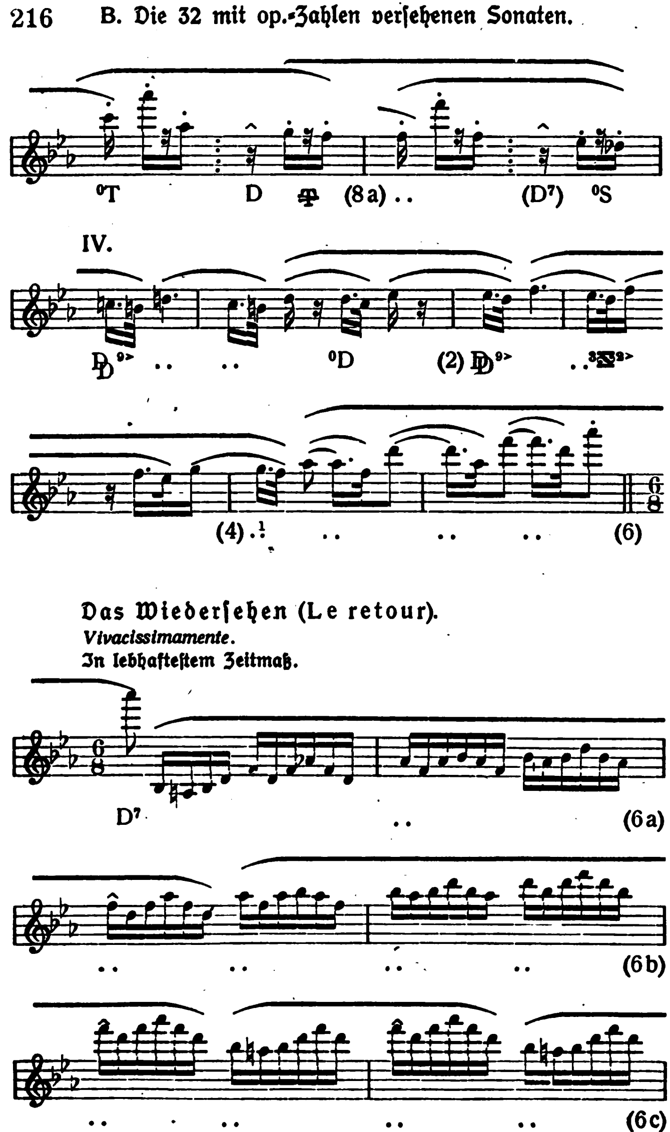
(statt fisis schreibt Beethoven g♮). Das poco andante der Coda (Periode XVI) ist als Hemmung des Haupttempos zu verstehen und nicht, wie sonst gewöhnlich, als Beschleunigung (= Più andante). Das ergibt sich aus dem Tempo Imo des allerletzten Taktes (nach der Fermate). Periode XVI bringt für die Takte 3—4 eine Takttriole, die sich mit Sicherheit aus der Harmonieführung ergibt. Noch sei darauf hingewiesen, daß mit op. 81 a Beethoven den Anfang machte, die deutsche Sprache für Titel, Überschriften und Vortragsbezeichnungen anzuwenden, anstatt der allgemein üblichen italienischen oder französischen. Den Anlaß zu dieser

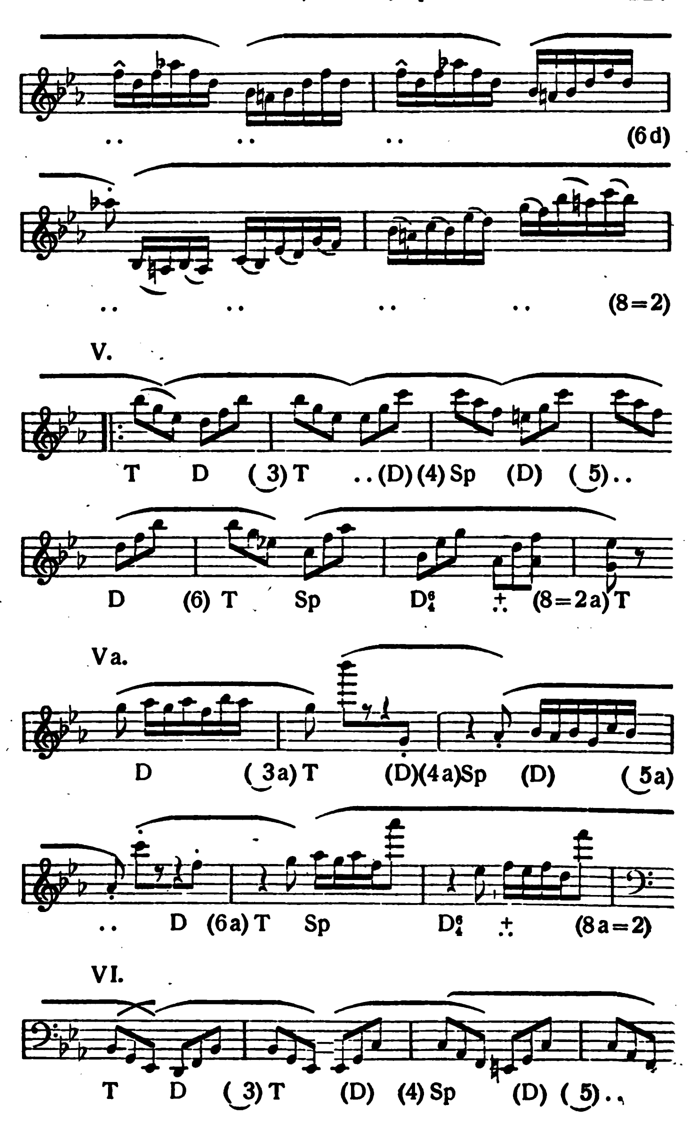
patriotischen Maßnahme gab ihm wohl die Bezugnahme auf die Abreise, Abwesenheit und Wiederkehr des Erzherzogs, die er gerade während der französischen Invasion jedenfalls nicht französisch geben mochte. Sein Zorn über die Eigenmächtigkeit der Verleger, die diese Absicht durchkreuzten, ist daher wohl begreiflich. Die Tempobezeichnung des ersten Satzes und seiner Einleitung (Adagio, Allegro) sind noch italienisch, ohne deutsche Übersetzung. Der zweite und dritte Teil schicken aber der italienischen Bezeichnung die deutsche Übersetzung nach (Andante espressivo „in gehender Bewegung, doch mit Ausdruck" und Vivacissimamente „im lebhaftesten Zeitmaße"). Bei der Coda steht aber das poco andante wieder ohne deutsche Übersetzung. Die nächstfolgende Klaviersonate op. 90 (E-moll) hat nur mehr deutsche Tempobezeichnungen; op. 101 (A-dur) „für das Hammerklavier" fügt aber den deutschen Bezeichnungen wieder italienische bei, und op. 106 hat zwar die Bezeichnung „für das Hammerklavier" und deutschen Titel, aber wieder nur italienische Tempobezeichnungen. op. 109 bringt noch einmal, wie op. 101, die italienische nach der deutschen Tempobezeichnung (aber nur für den Variationensatz), op. 110 und op. 111 sind wieder nur italienisch bezeichnet. Man kann also doch nur von einem tastenden Versuche sprechen, die italienische Bezeichnung durch die deutsche zu ersetzen, der nur allzubald wieder aufgegeben wurde. Wahrscheinlich wird dabei die Abneigung der Verleger gegen die Neuerung mitgeredet haben, die davon eine Schädigung der internationalen Absatzfähigkeit befürchten mochten. Von einem förmlichen Beschlusse Beethovens, „daß nach Anhörung unseres Conseils hinführo auf allen unsern Werken, wo der Titel deutsch, statt Pianoforte ‚Hammerklavier' gesetzt werde", berichtet allerdings erst der Brief vom 23. Jänner 1817 an Steiner. Um so interessanter ist aber doch die Erkenntnis, daß bereits 1810 für op. 81 a der Anfang dieser Neuerung erweisbar ist.

Hier ist die Skizze der Analyse des zweiten und dritten Satzes.

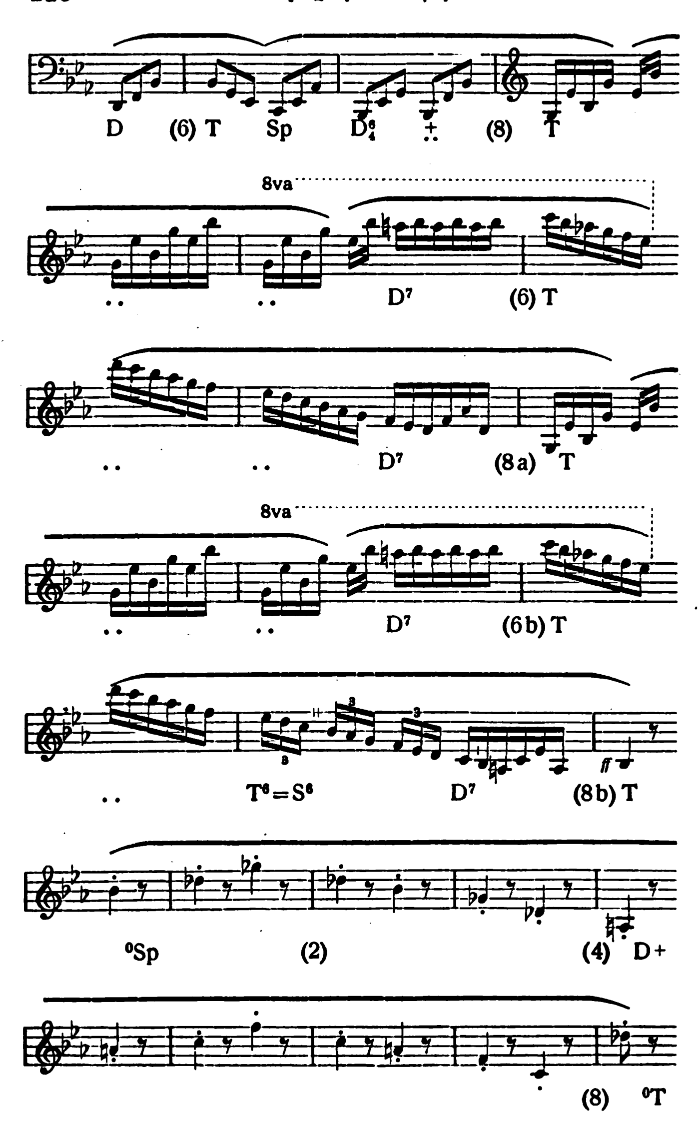

Die Abwesenheit (L'absence).
Andante espressivo.
In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck.
I.
II.

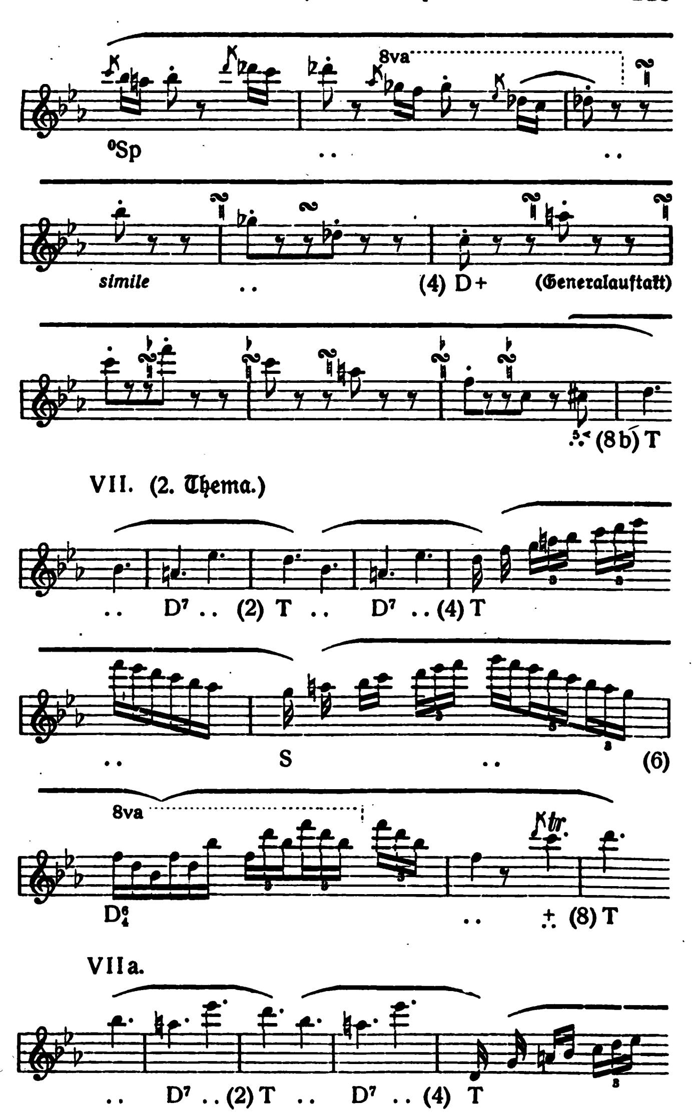

(8) ⁰D (D T (8a) ..) D⁷ ⁰T
III. Sp
III< D⁹> .. (2) .. .. ⁰T D (4) ⁰T T
=D
D (SIX< D⁷ (4a) ..) Tp = ⁰S ⁰T D⁷ .. (6)
.. .. (8)
cresc.
.. T (6)
D .. .. ..
T (6a) D .. (8)
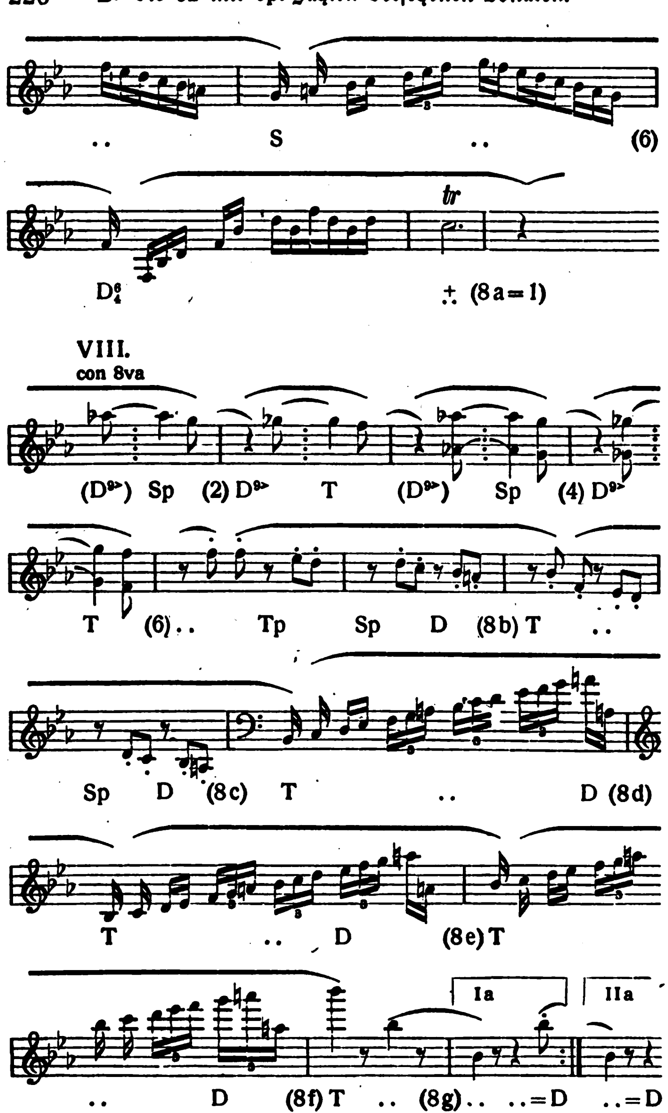

⁰T D (8a) .. (D⁷) ⁰S
IV.
⁰D (2)
(4) (6)
Das Wiedersehen (Le retour).
Vivacissimamente.
In lebhaftestem Zeitmaß.
D⁷ (6a)
(6b)
(6c)
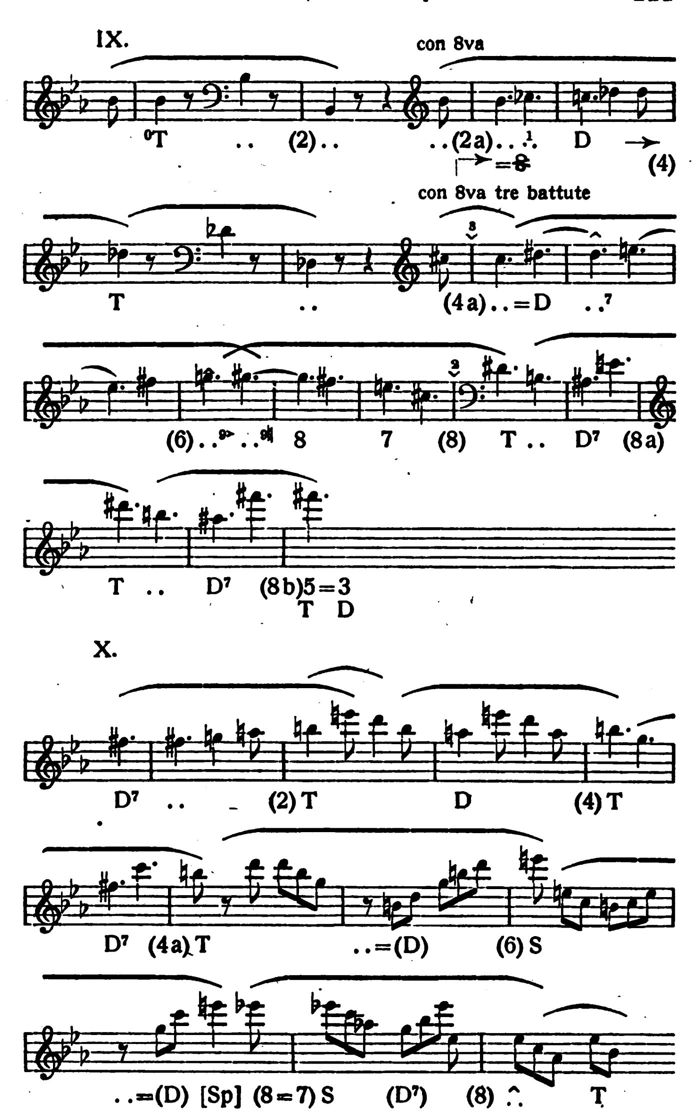


(6d)
(8=2)
V.
T D (3) T ..(D) (4) Sp (D) (5)..
D (6) T Sp D⁶₄ (8=2a) T
Va.
D (3a) T (D)(4a)Sp (D) (5a)
.. D (6a) T Sp D⁶₄ (8a=2)
VI.
T D (3) T (D) (4) Sp (D) (5)..

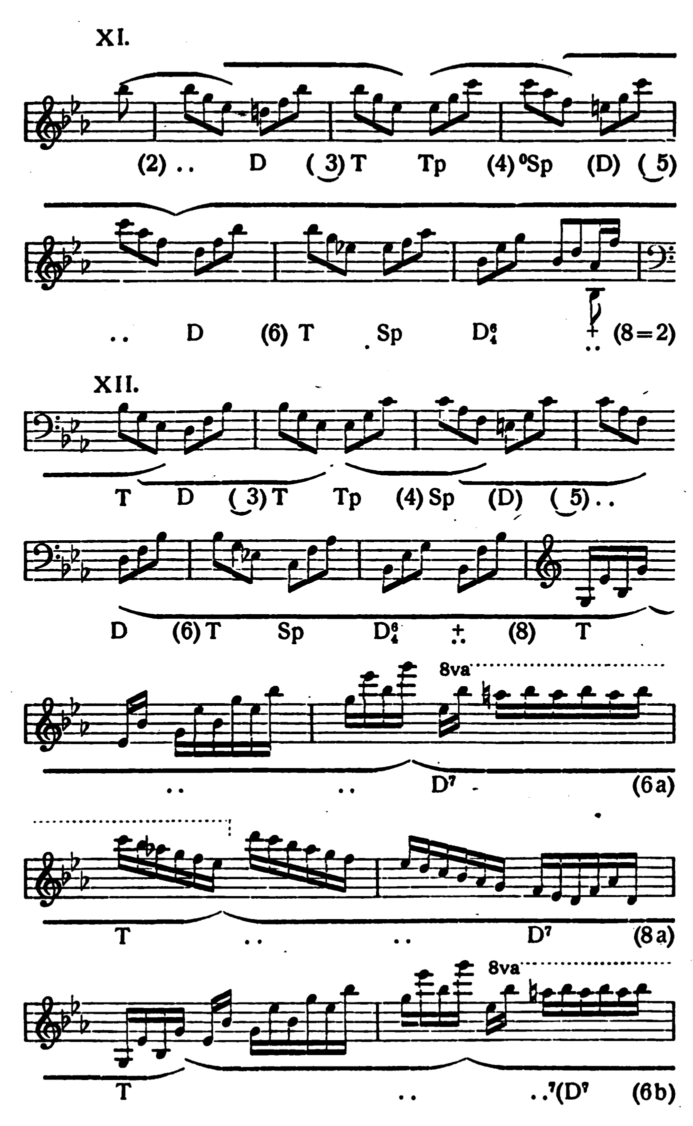

D
(6) T
Sp
D6 4
+
(8)
T
8va
D7
(6) T
D7
(8a)
T
8va
D7
(6b) T
T6 = S6
D7
ff
(8b) T
0Sp
(2)
(4)
D+
(8)
0T

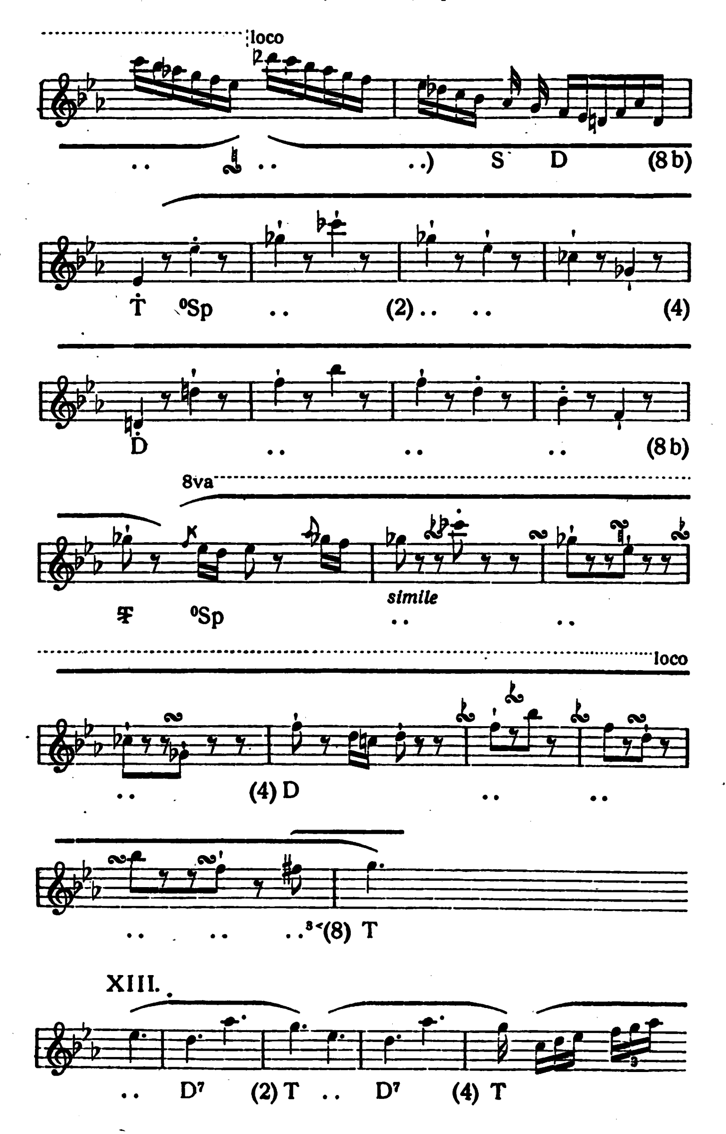

8va
°Sp
simile
(4) D+
(Generalauftakt)
(8b) T
VII. (2. Thema.)
D7 .. (2) T
D7 .. (4) T
S
(6)
8va
D6/4
tr
(8) T
VIIa.
D7 .. (2) T
D7 .. (4) T

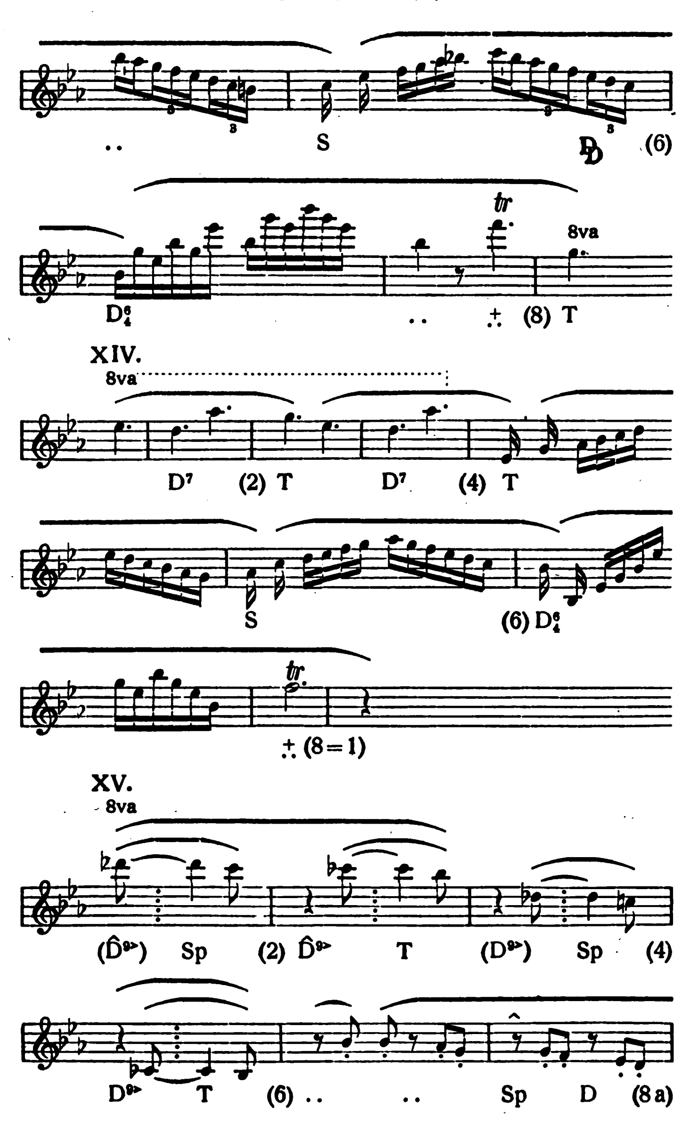


.. S .. (6)
D⁶₄ ∴ (8a=1)
VIII.
con 8va
(D⁹>) Sp (2) D⁹> T (D⁹>) Sp (4) D⁹>
T (6) .. Tp Sp D (8b) T ..
Sp D (8c) T .. D (8d)
T .. D (8e) T
Ia
IIa
.. D (8f) T .. (8g) .. ..=D ..=D

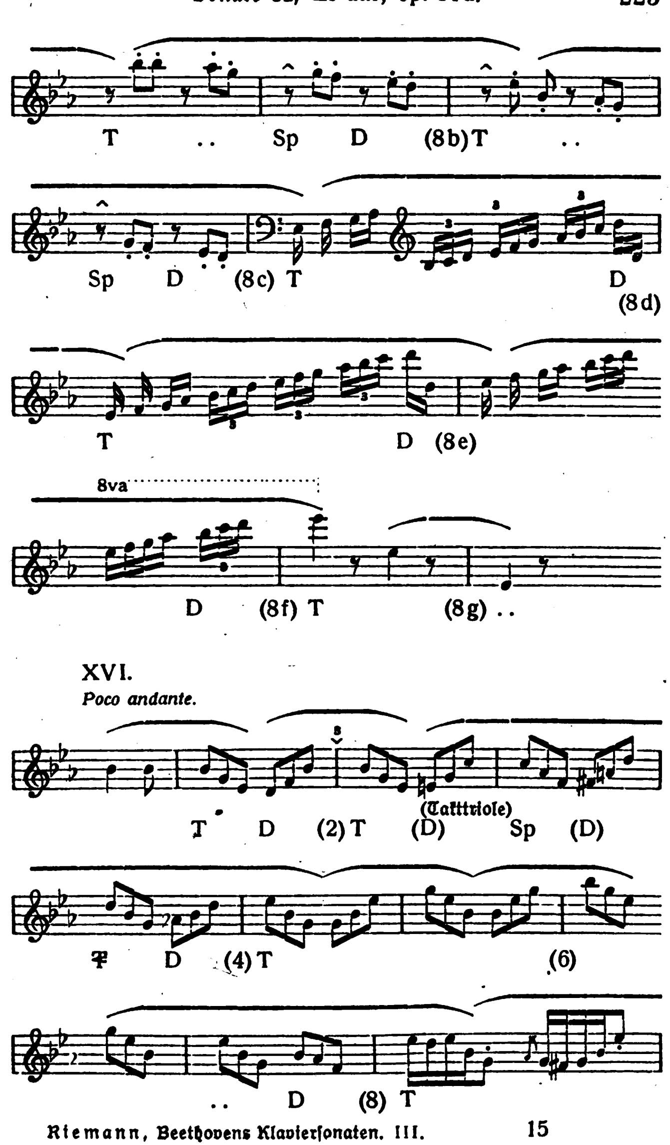

IX.
con 8va
⁰T .. (2).. ..(2a)... D → (4)
con 8va tre battute
T .. (4a)..=D ..⁷
(6).. 8 7 (8) T .. D⁷ (8a)
T .. D⁷ (8b)5=3
T D
X.
D⁷ .. (2) T D (4) T
D⁷ (4a) T ..=(D) (6) S
..=(D) [Sp] (8=7) S (D⁷) (8) T

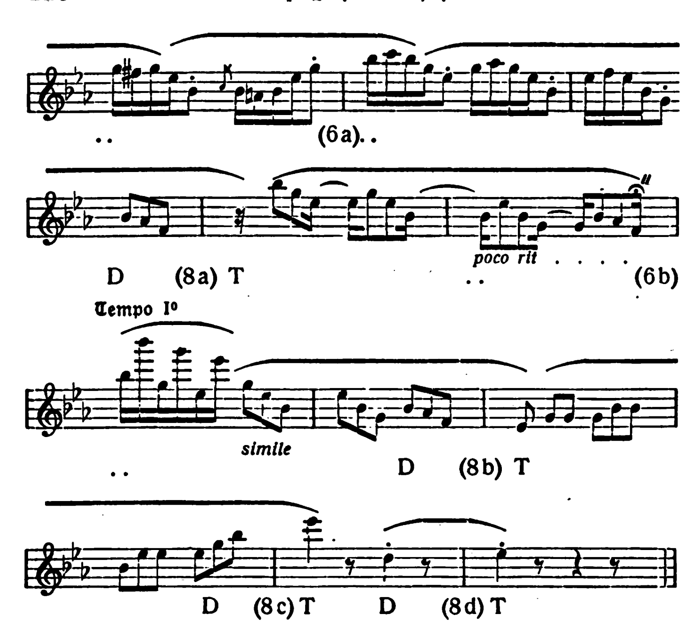

XI.
(2) . . D (3) T Tp (4) °Sp (D) (5)
. . D (6) T Sp D$^{6}_{4}$ + (8=2)
XII.
T D (3) T Tp (4) Sp (D) (5) . .
D (6) T Sp D$^{6}_{4}$ + (8) T
8va
. . . . D⁷ (6a)
T . . . . D⁷ (8a)
8va
T . . . .⁷(D⁷ (6b)


loco
.. .. ..) S D (8b)
T ⁰Sp .. (2) .. .. (4)
D .. .. .. (8b)
8va
⁰Sp
simile
.. ..
loco
.. (4) D .. ..
.. .. .. (8) T
XIII.
.. D⁷ (2) T .. D⁷ (4) T



S
D
(6)
D$^6_4$
8va
(8) T
XIV.
8va
D⁷
(2) T
D⁷
(4) T
S
(6) D$^6_4$
tr
(8=1)
XV.
8va
(D̂⁹>)
Sp
(2) D̂⁹>
T
(D⁹>)
Sp
(4)
D⁹>
T
(6)
Sp
D
(8 a)


T
..
Sp
D
(8b) T
..
Sp
D
(8c) T
D
(8d)
T
D
(8e)
8va
D
(8f) T
(8g) ..
XVI.
Poco andante.
3
(Taktriole)
T
D
(2) T
(D)
Sp
(D)
D
(4) T
(6)
..
D
(8) T
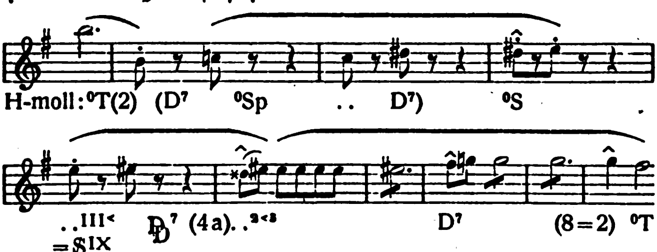


Sonate 33, E-moll, op. 90,
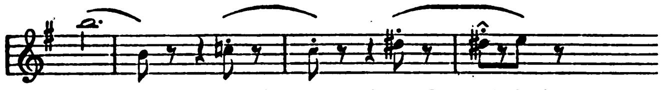
dem Grafen Moritz von Lichnowsky gewidmet, erschienen bei S. A. Steiner & Comp. in Wien 1815 (angezeigt in der Wiener Zeitung 9. Juni), komponiert 1814, bereits am 16. August 1814 von Erzherzog Rudolf eigenhändige Kopie (erhalten). Graf Moritz Lichnowsky war der Bruder des Fürsten Karl Lichnowsky, stand dauernd zu Beethoven in freundschaftlichen Beziehungen und hat sich mehrfach durch Bemühungen in Beethovens Interesse Anspruch auf dessen Dankbarkeit erworben. So suchte er 1814 den englischen Bevollmächtigten auf dem Wiener Kongreß, Lord Castlereagh, für die „Schlachtsymphonie" zu interessieren, auch verwendete er sich 1822 nach Anton Taybers Tode beim Hofmusikgrafen Moritz von Dietrichstein dafür, Beethoven die Stelle des Hofkompositeurs zu verschaffen. Beethoven

widmete ihm außer op. 90 auch die Eroica-Variationen op. 35. Daß der Erzherzog Rudolf die eben beendete Sonate sofort persönlich abgeschrieben hat, ist zugleich ein Beweis für das innige Verhältnis von Lehrer und Schüler und für die Hochschätzung des Werkes. Bezüglich der deutschen Tempobezeichnungen des Werkes vgl. das oben S. 213 Bemerkte. Die Sonate hat nur zwei Sätze; der erste derselben hat Sonatenform (aber ohne Reprise), der zweite Rondoform. Wie bei op. 54 und op. 78 haben beide Sätze so ausgesprochen Mittelcharakter, daß ein eigentlicher Gegensatz nicht wohl möglich ist, daher weder für einen langsamen, getragenen noch für einen Scherzo-Mittelsatz Raum war. Der erste Satz trägt den Charaktertitel: „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck", der zweite: „Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen". Alle beide sind also Repräsentanten des „singenden Allegro". Immerhin wird man den ersten als den mehr das Allegro und den letzten als den mehr das Cantabile zum Ausdruck bringend bezeichnen dürfen. Die Taktvorzeichnung $\frac{3}{4}$ erweist sich für lange Strecken des ersten Satzes als nur Zählzeiten herausstellend, so daß die Analyse zwei Takte als einen zu rechnen gezwungen ist (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.), wenn sie den Periodenbau übersichtlich machen will. Auch ergibt sich mehrmals streckenweise der Ritmo di tre battute, also eigentlich $\frac{9}{4}$ Takt. Tonart, Tempo und das Vorwiegen des punktierten Rhythmus | ♩. ♪ ♩ | wecken die Erinnerung an den Allegretto-Mittelsatz von op. 14[1]. Doch macht sich merklich geltend, daß wir in op. 90 dem „letzten Beethoven" näher kommen, während op. 14[1] noch mehr den Geist der Jugendzeit des Meisters atmet (zwischen op. 14 und op. 90 liegen 16 Jahre). Die 13 Perioden des ersten Satzes verteilen sich auf die drei Teile der Sonatenform so, daß Periode I—V den ersten Teil (Themenaufstellung), Periode VI—VIII die Durchführung und Periode IX—XIII den Schlußteil (Wiederkehr der Themen) bilden. Als 2. Thema muß Periode IV—V betrachtet werden, wie deren transponierte Wiederkehr als Periode XII—XIII erweist. Das ist freilich ein widerhaariges Ding, das von der schlichten Gesangs-

mäßigkeit der zweiten Themen sonstiger Allegrosätze Beethovens wenig an sich hat:



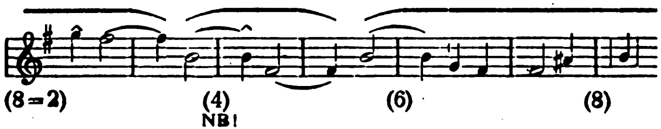
Da Periode III bereits den Ganzschluß nach H-moll gemacht hat, so ist der H-moll-Akkord, mit dem das Thema einsetzt, °T, und es erfolgt zunächst im Vordersatze die Zwischenkadenz zur °S E-moll und im Nachsatze die Hauptkadenz über D̸ und D zur Tonika H-moll. Takt 4 a schreibt Beethoven unorthographisch e—eis statt disis—eis. Da die chromatische Veränderung von e in eis bereits Takt 3 erfolgt ist, steht die Leittonbedeutung des disis außer Zweifel. Die Schwerverständlichkeit der Stelle beruht hauptsächlich auf den Innenpausen bzw. dem bockenden Rhythmus ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥. Hätte Beethoven geschrieben:
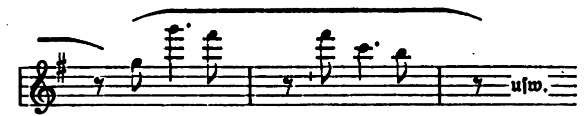


so wäre der ganze Aufstieg von seiner Härte befreit, weil die Längen auf die schwere Zeit gerückt wären:

(𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 " ♩ | 𝅗𝅥 ' ♩ | ♩̂ ♩).

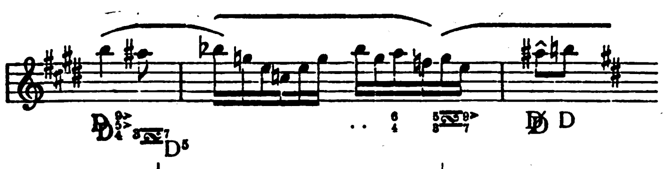
Auch Periode V mit ihrem Abstieg in breiten synkopischen Noten ist ja nicht ganz leicht zu verstehen, aber doch immerhin viel leichter als Periode IV. Bei V, 4 ist wohl in Nachbildung von V, 2 eine weibliche Endung zu verstehen:



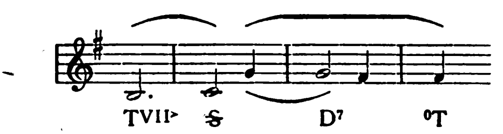
Die durch den Rhythmus ♪ ♩. ♪ | 𝄽 belebte Wiederholung dieses Nachsatzes ist ebenfalls als mit 8 = 2 beginnend zu verstehen:



Eine harmonische Rarität ist die B-dur-Skala im Nachsatze von Periode III. Es handelt sich durchaus um eine vorübergehende enharmonische Andersdeutung ähnlich dem



Takt 8 der vierten Variation von op. 109. Wie da das $\not{D}^{9>}_{5>}$ von E-dur (fis $^{9>}_{5>}$) momentan als D^7 von F-dur (c^7) behandelt wird mit a f als Durchgangstönen, um sofort wieder im alten Sinne nach H-dur zu schließen, so tritt hier nach dem A-moll-Schlusse die B-dur-Tonika-Skala ein, die in A-moll der Sinn des Akkords der Neapolitanischen Sexte hat ($\not{S}$) oder umgekehrt dem A-moll-Akkorde den Sinn des $\not{B}$ gibt, aber sofort zu cis e g b weitergeführt, das enharmonisch umgedeutet zu ais cis e g sich als $\not{D}^{9>}$ in H-moll ausweist. Dazu sei an die *ff*-Unisono-Übertritte b h c im Schlußrondo von op. 7 (vgl. Bd. I, S. 263) und a b im ersten Satze von op. 10 Nr. III (vgl. Bd. I, S. 336) erinnert — alles in hohem Grade frappierende Ausnahmswirkungen durch plötzliche Ausnutzung der Möglichkeit der Andersdeutung, die sonst gewöhnlich nur mit umständlicher Vorbereitung eingeführt wird. In unserem Falle kommt dazu noch das Auftreten des Ritmo di tre battute — dreimal drei Takte — in III, 4a—8 — und das alles unmittelbar vor Beginn des stachligen zweiten Themas. Herb und kräftig ist das Motiv der Epiloge



— immer wieder mit wirksamer Einführung des Akkords der Neapolitanischen Sexte (S = c+), dem hier noch der kaum minder herbe G-dur-Akkord vorausgeschickt ist, der sich schroff auf das fis des Basses als Sekundakkord aufstülpt:



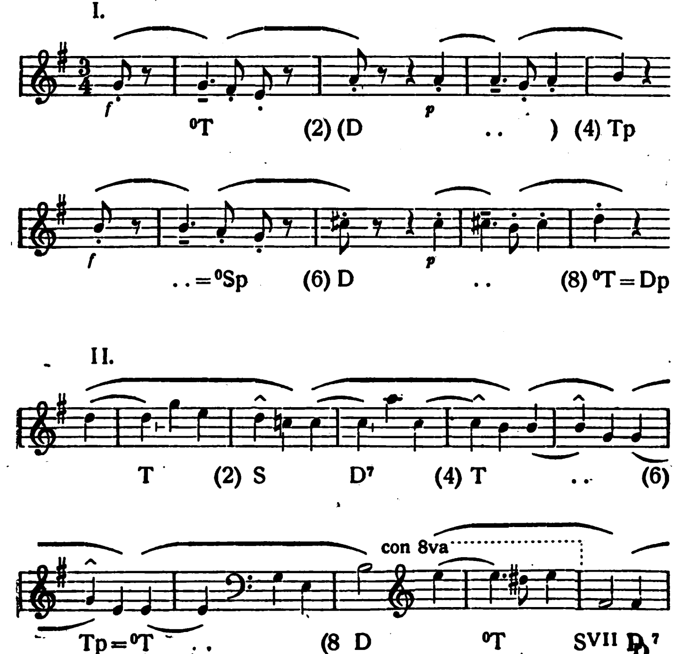
und daher den Akkord der Neapolitanischen Sexte als Dissonanzlösung *p* bringt.

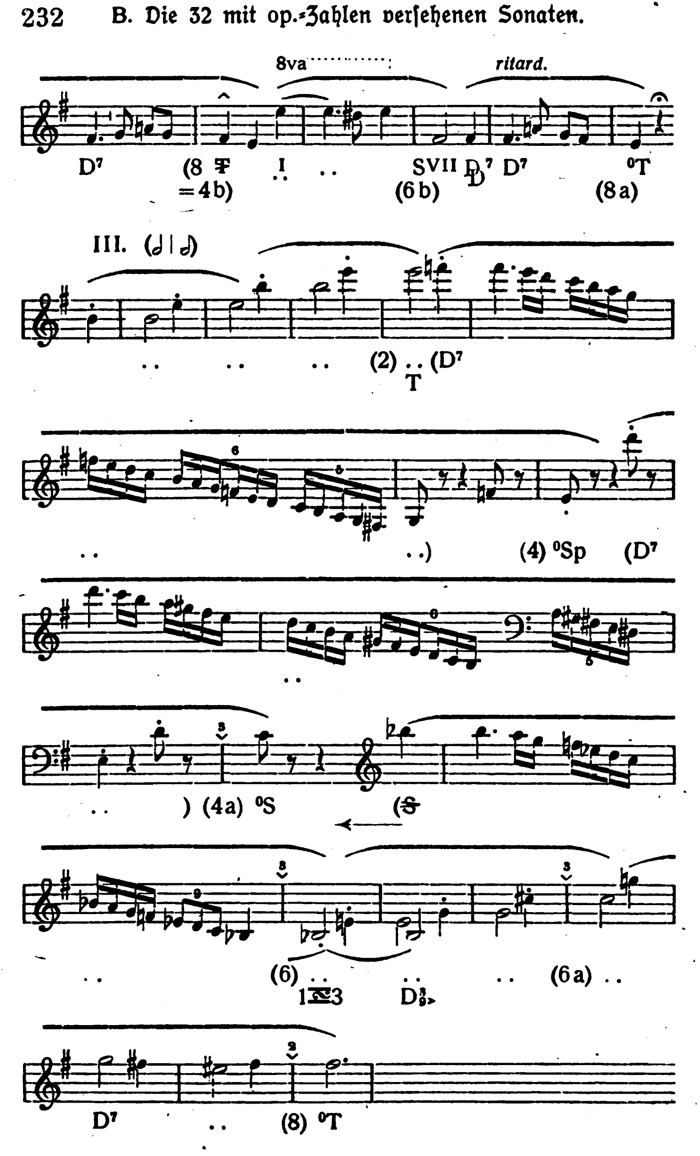
Die Stelle, wo die Reprise des ersten Teils hätte stattfinden können, wenn sie Beethoven nicht unterdrückt hätte, ist leicht kenntlich. Nämlich nach dem sechs Takt hindurch wiederholten h^1 in den Anhängen von Periode V, die letzten 3 h (3 𝅗𝅥) würden, wenn die Wiederholung gemacht würde, Generalauftakt zum Wiederanfang sein und den harmonischen Sinn der Rückdeutung zur Dominante haben (^0T ..$^{III<}$ = D). Die Durchführung beginnt dann direkt mit dem Kopfthema in der höheren None und führt schnell von e-moll über A-moll nach C-moll, Es-dur und Es-moll, worauf die enharmonische Umdeutung von a c es ges ($\not{D}^{9>}$ von Es-moll) zu fis a c es ($\not{D}^{9>}$ von C-dur) zum Halbschlusse auf g+ führt (bei VI, 8), der durch 10 Takte festgehalten wird (chromatisch absteigende Harmonien über Orgelpunkt auf G). Sodann nimmt VII—VIII die Motivbildung von Periode II auf und führt dieselbe durch die Tonarten C-dur, F-dur, D-moll, A-moll und zurück zur Wiederkehr des Kopfthemas in der Haupttonart, zuletzt ein ähnliches Echospiel mit dem Motiv:



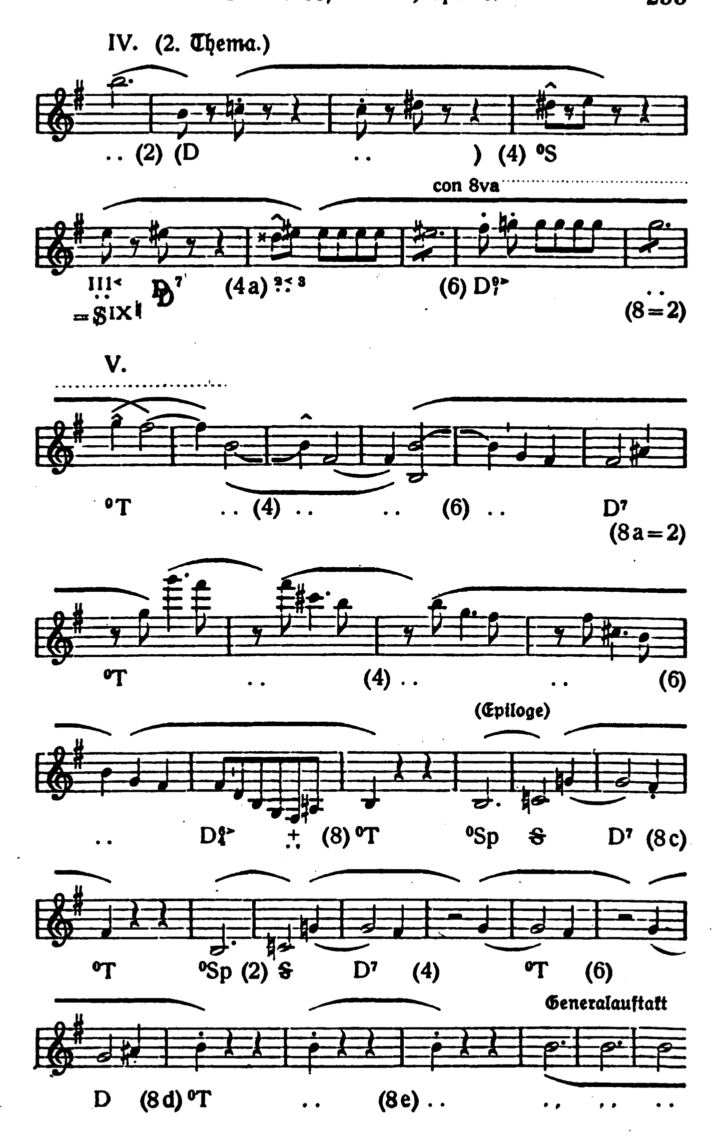
treibend, wie in dem 1. Satze von op. 81a mit dem „Lebewohl"-Motiv. Das Motiv verlangsamt zuerst bis zur Bewegung in halben Noten und beschleunigt sich dann wieder zur Achtelbewegung, bis es (Periode IX) in den dritten Teil (Wiederkehr des ersten Themas) einmündet. Der dritte Teil verläuft normal, mit den erforderlichen Transpositionen gegenüber dem ersten Teil, statt der B-dur-Skala von Periode III erscheint eine von c³ herablaufende F-dur-Skala vor der Transposition des zweiten Themas nach E-moll. Nach den Epilogen schließt eine kurze Coda mit dem Kopfthema den Satz ab.

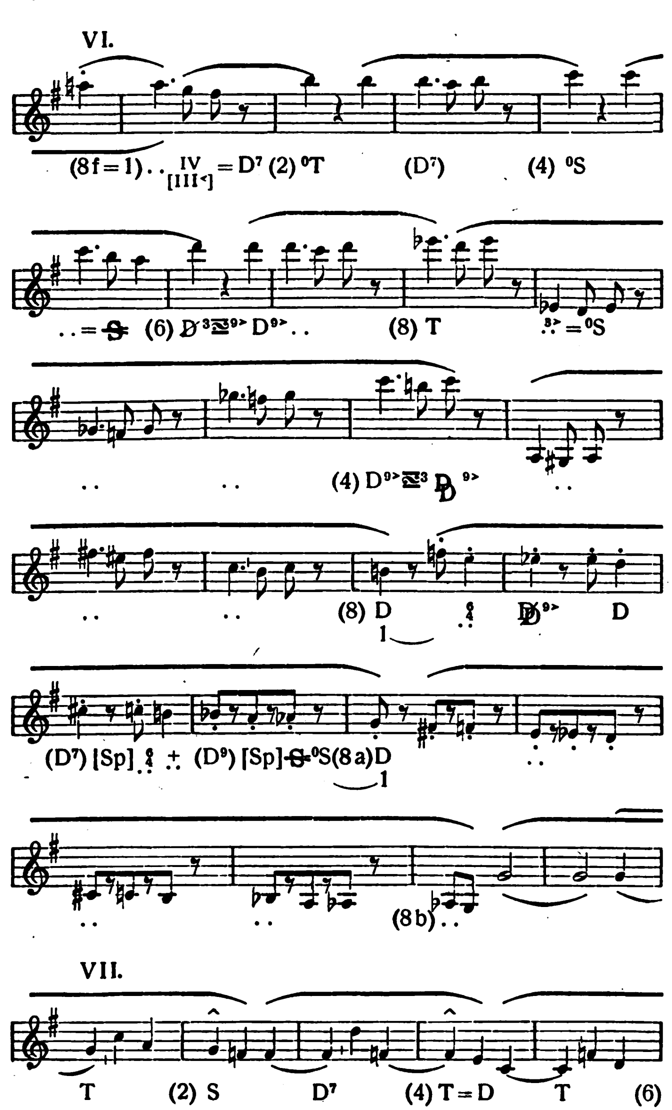
Hier ist die Skizze der Analyse:

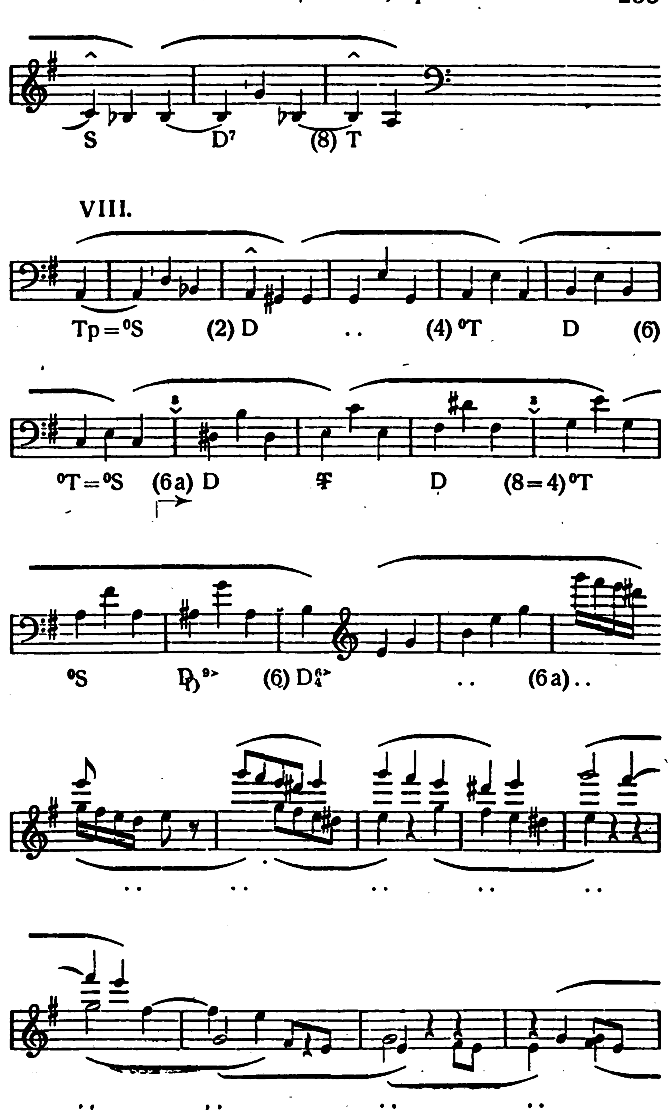


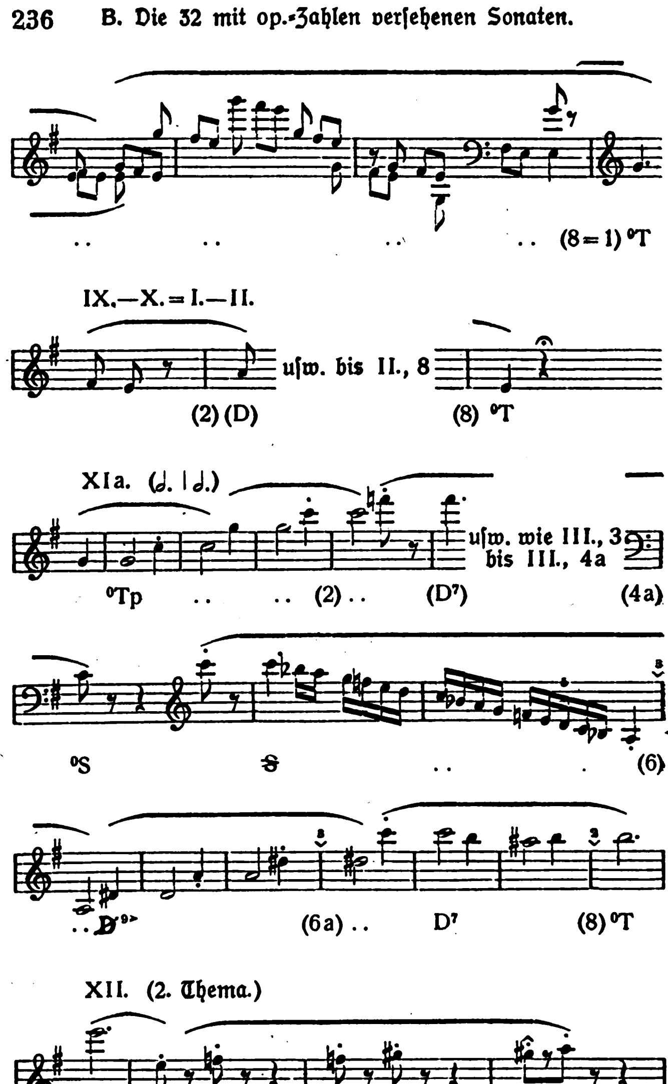

8va
ritard.
D7
(8 =4b)
(6b)
(8a)
III.
(2)
(D7
(4) 0Sp
(4a) 0S
(6)
(6a)
D7
(8) 0T

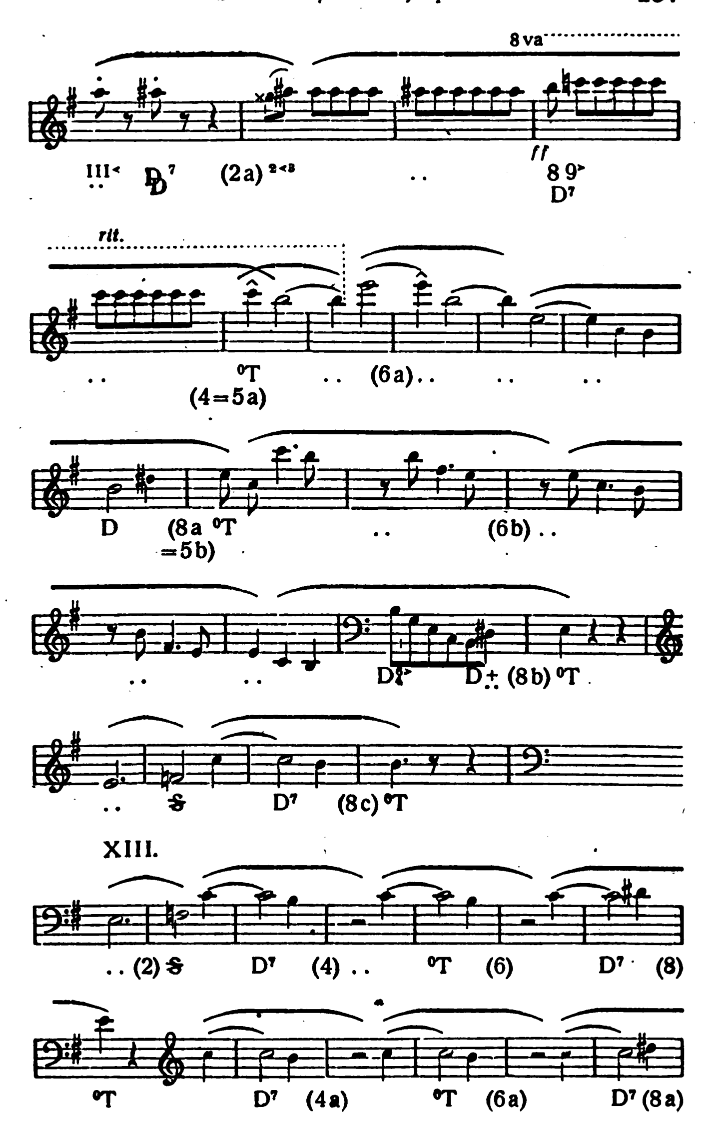
IV. (2. Thema.)

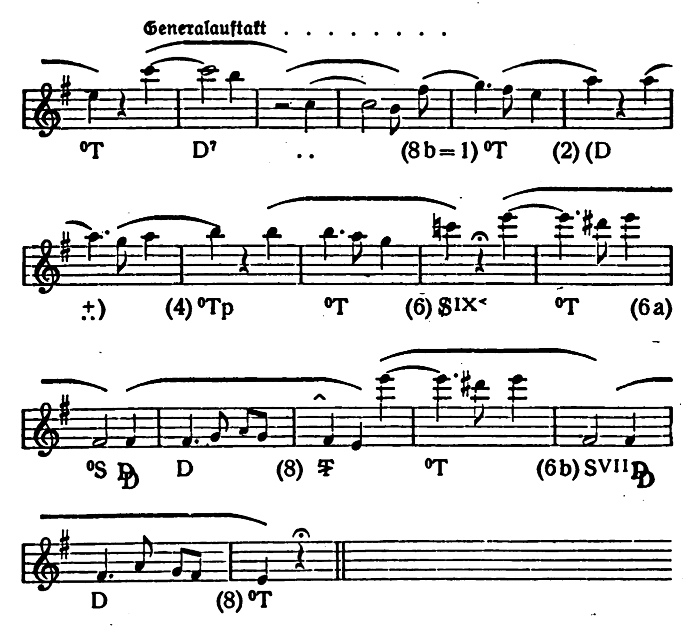

.. (2) (D
..) (4) ⁰S
con 8va
III<
=SIX
(4a)
(6) D
..
(8=2)
V.
⁰T
.. (4) ..
.. (6) ..
D⁷
(8a=2)
⁰T
..
(4) ..
..
(6)
(Epiloge)
..
+
(8) ⁰T
⁰Sp
D⁷ (8c)
⁰T
⁰Sp (2)
D⁷ (4)
⁰T (6)
Generalauftakt
D (8d) ⁰T
..
(8e) ..
.. .. ..


VI.
(8f=1).. IV [III<] = D7 (2) 0T (D7) (4) 0S
..=S (6) D3 9> D9>.. (8) T 8> = 0S
(4) D9> 3 D 9>
(8) D 1 D 9> D
(D7) [Sp] (D9) [Sp] S 0S (8a) D 1
(8b)
VII.
T (2) S D7 (4) T = D T (6)


S
D7
(8) T
VIII.
Tp = 0S
(2) D
(4) 0T
D
(6)
0T = 0S
(6a) D
D
(8=4) 0T
0S
(6) D
(6a)


(8=1) °T
IX.—X. = I.—II.
usw. bis II., 8
(2) (D)
(8) °T
XIa.
usw. wie III., 3
bis III., 4a
°Tp
(2)
(D⁷)
(4a)
°S
(6)
D⁹>
(6a)
D⁷
(8) °T
XII. (2. Thema.)
(D
(2) °S

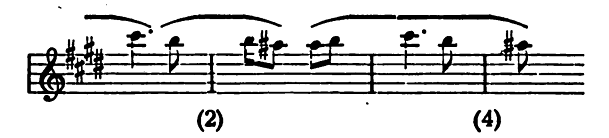

8 va
III
D7
(2a)
ff
8 9
D7
rit.
0T
(4=5a)
(6a)
D
(8a 0T
=5b)
(6b)
D
D+
(8b) 0T
S
D7
(8c) 0T
XIII.
(2) S
D7
(4)
0T
(6)
D7
(8)
0T
D7
(4a)
0T
(6a)
D7 (8a)
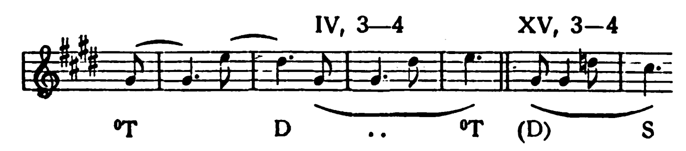


Der die Sonate abschließende zweite Satz ist ein durch schöne Melodiebildung direkt ansprechendes Rondo, dessen Hauptsatz viermal auftritt, so daß drei Couplets zu statuieren sind. Die 25 Perioden des Satzes verteilen sich damit auf die sieben Teile wie folgt:

I. (Rondo): Periode I—III (alle drei glatt achttaktig 1—8 mit Ganzschlüssen in E-dur).
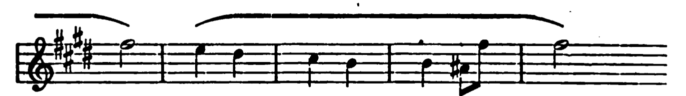
II. (Erstes Couplet): Periode IV—VI in Cis-moll (Parallele) und H-dur (Dominante), nur an Ende mit h⁷ zurückführend zur Haupttonart. Da das erste Couplet im dritten Couplet zum Teil transponiert wiederkehrt (Periode XV bis XVII), so ergibt sich damit eine Annäherung an die Sonatenform, die uns zwingt, Periode V—VI als 2. Thema anzusprechen. Als eigentlicher Kernsatz des 2. Themas muß dann wohl Periode V gelten, trotz der engen motivischen Verwandtschaft mit dem Kopfsatze des Rondos:



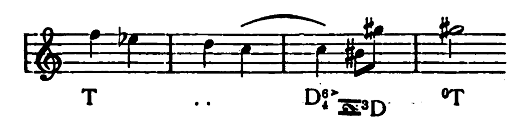
Dann wird also Periode IV der Satz, der den Übertritt zur Tonart des zweiten Themas vermittelt (Evolutionssatz), was seine Behandlung bei der Reproduktion durchaus bestätigt (Periode XV beginnt gleichlautend mit Periode IV, geht aber von Takt 3 ab zur Transposition in die Unterquinte über, so daß die Haupttonart gewahrt bleibt):



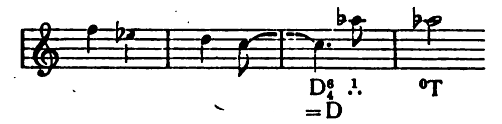
Ein wenig verwirrend wirkt zunächst, daß auch das Motiv der Epiloge
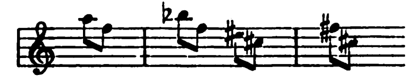


(Periode VI 8a ff.) transponiert wiederkehrt, und zwar schon Periode XI (in C-dur, C-moll und Cis-moll). Das Rätsel löst sich aber bei näherer Betrachtung sehr einfach durch die Erkenntnis, daß mit Periode X offenbar der Mittelteil des Sonatensatzes, die Durchführung, beginnt, welche bis zum Rondo[3] reicht (Ende von Periode XI), und anfänglich (Periode X) das Schlußmotiv von Periode I, dann aber das der Epiloge verarbeitet. Dabei ereignet sich im Nachsatze von Periode XI eine harmonische Rarität ersten Ranges, nämlich der Übertritt von C-moll nach Cis-moll mit $D^{6>}_{4}$ ³D°T:



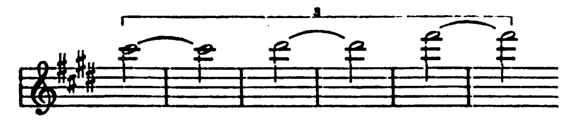
oder wenn man die enharmonische Umschreibung von gis-dur zu as-dur vorzieht:



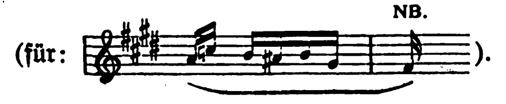
was aber nach Des-moll statt Cis-moll führt und doch eine enharmonische Umschreibung nötig macht (°as $\cong$ °gis). Hält man die erstere Deutung fest, so ist auch für sie die Funktionsbezeichnung $D^{6}_{4} = D^{\dot{1}}$. richtig und restlos erklärend ($II^{<}$—1 = fisis-gis). Diese Harmoniefolge C-moll Gis-dur dürfte wohl ein *ἅπαξ λεγόμενον* sein und verdiente in meinem Handbuch der Harmonielehre § 24 besondere Erwähnung. Auch Periode XVIII bringt bei 4a etwas Ähnliches durch Enharmonik:



Also °f—des⁺ ($\cong$ cis⁺) mit Schluß von B-moll nach Fis-dur durch °T $\cong$ $D^{6\,5}$ T⁺, also ohne die enharmonische Umschreibung das ganz harmlose °T = $D^{6\,5}$ | T. Eine Takttriole (wenn man in Periode XIff. die Halben als Zählzeiten betrachtet) bringt Periode XI, 6b—8:

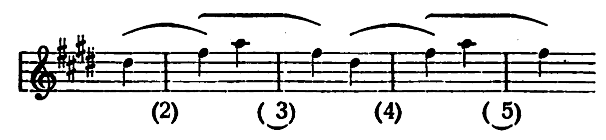


Das obstinate fis² bei XI, 5a—8a, auf das schon S. 194 gelegentlich einer ähnlichen Bildung in op. 81a hingewiesen wurde, ist übrigens nur auffällig, weil die Schlußnote des Motivs eine Septime hinauf, statt eine Sekunde heruntergeht:
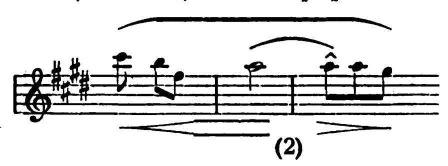
(für:


).

Die unter Festhaltung der Dominantharmonie (mixolydisch) zu Rondo[4] (Periode XX) zurückführende Periode XIX ist wohl so zu verstehen, daß das bereits am Schlusse von Periode XVIII erreichte fis² andauernd umspielt wird:



und zur Oktave hinabgestiegen; ideell bereitet also das fortgesetzte fis² den Anfang des Rondos mit e fis gis (diesmal in Baßlage) vor. Der vierte Vortrag des Rondothemas (Periode XX—XXII) läuft in eine Coda aus, die in der Hauptsache mit dem Endmotiv von Periode I bearbeitet ist, aber sich zu einen paar vollständigen Perioden abrundet, deren mittelste (XXIII) durch sequenzartige Fortspinnung des Motivs von Periode I, Takt 4, gebildet ist und die seltene Bildung weiblicher Tonrepetitionen zeigt:



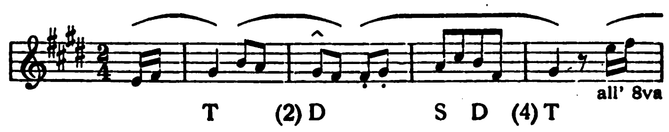
Der allerletzte Schluß holt noch einmal tief Atem mit einer aus der tiefen Baßregion bis an die Grenze der dreigestrichenen Oktave ausholenden Kadenz, die zur Kategorie der Bildungen gehört, die ich die „große Schlinge" genannt habe.

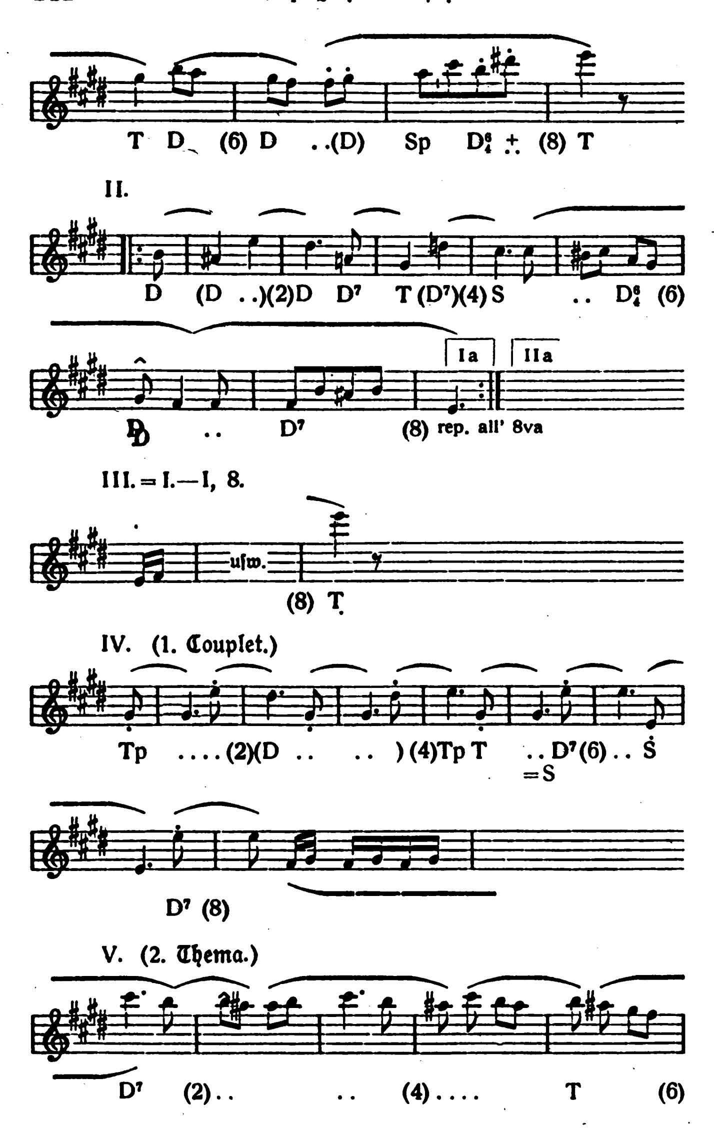
Hier ist die Skizze der Analyse des ganzen Rondos.

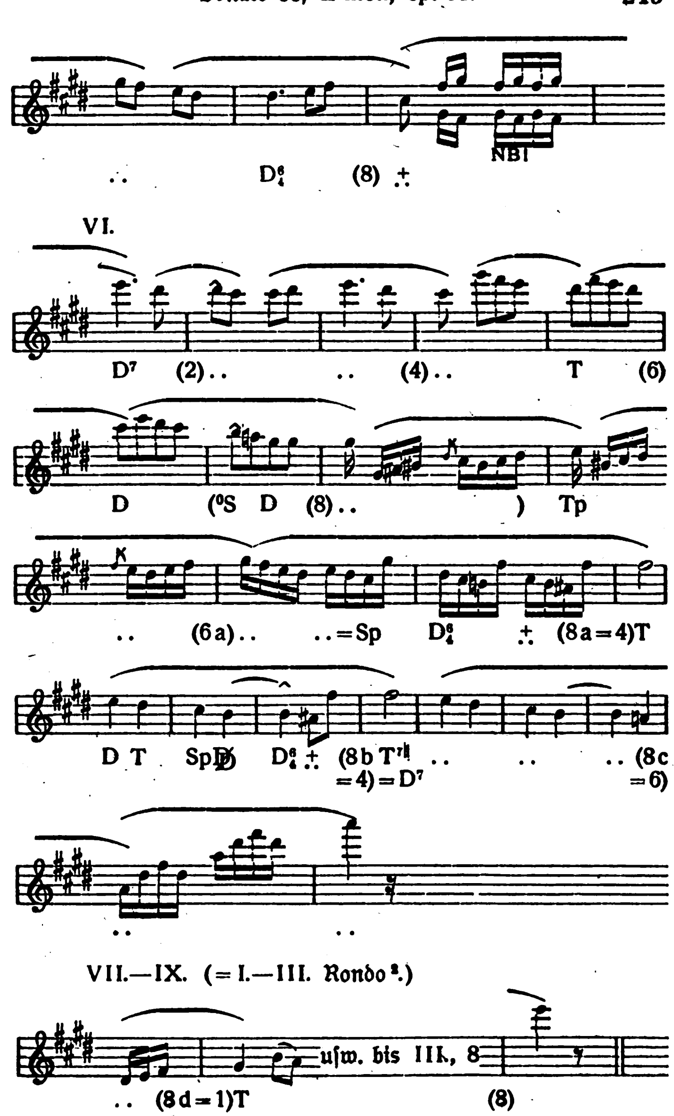
Rondo. (I.—III.)
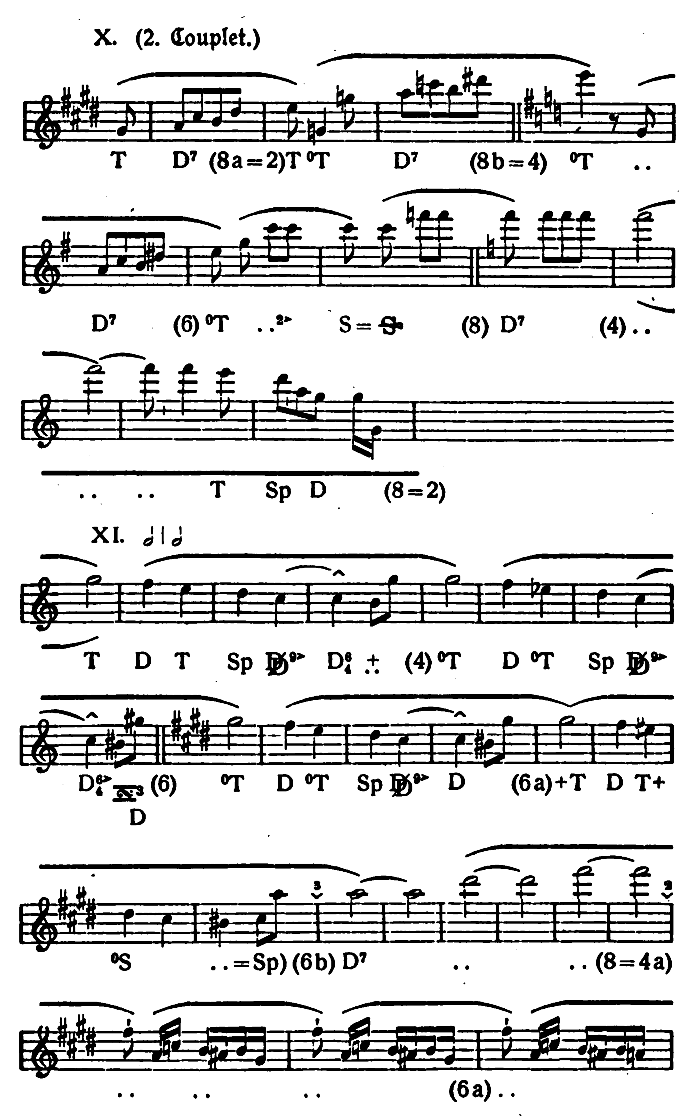
Nicht geschwind und sehr singbar vorzutragen.

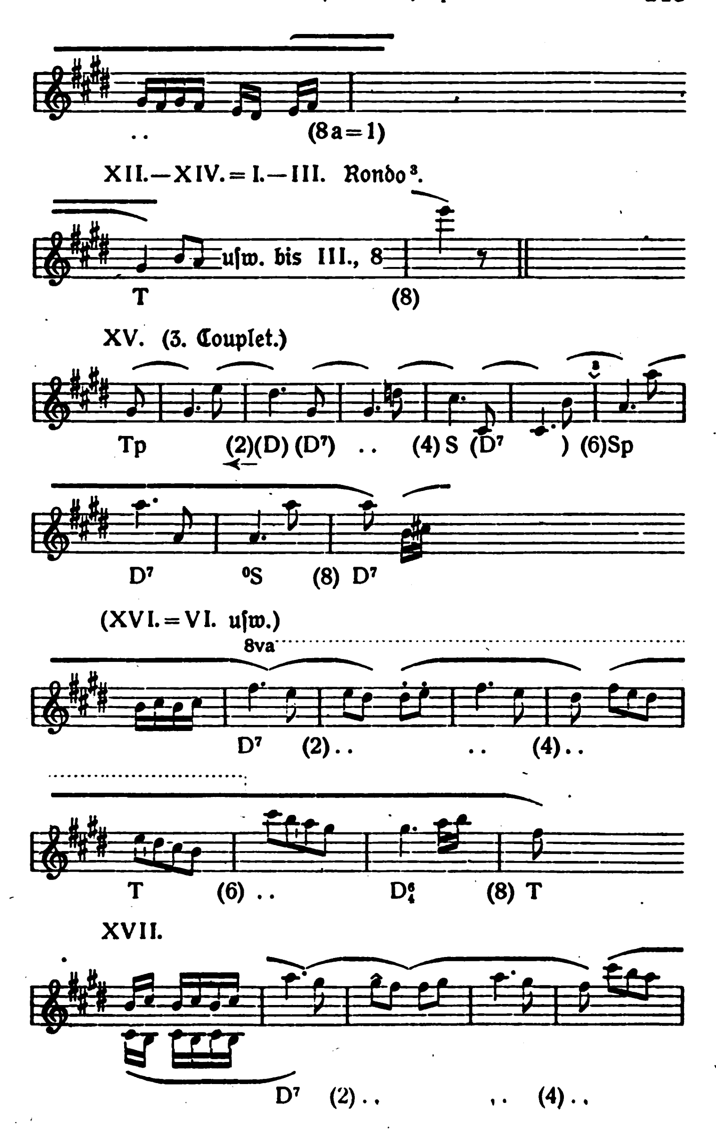
I.



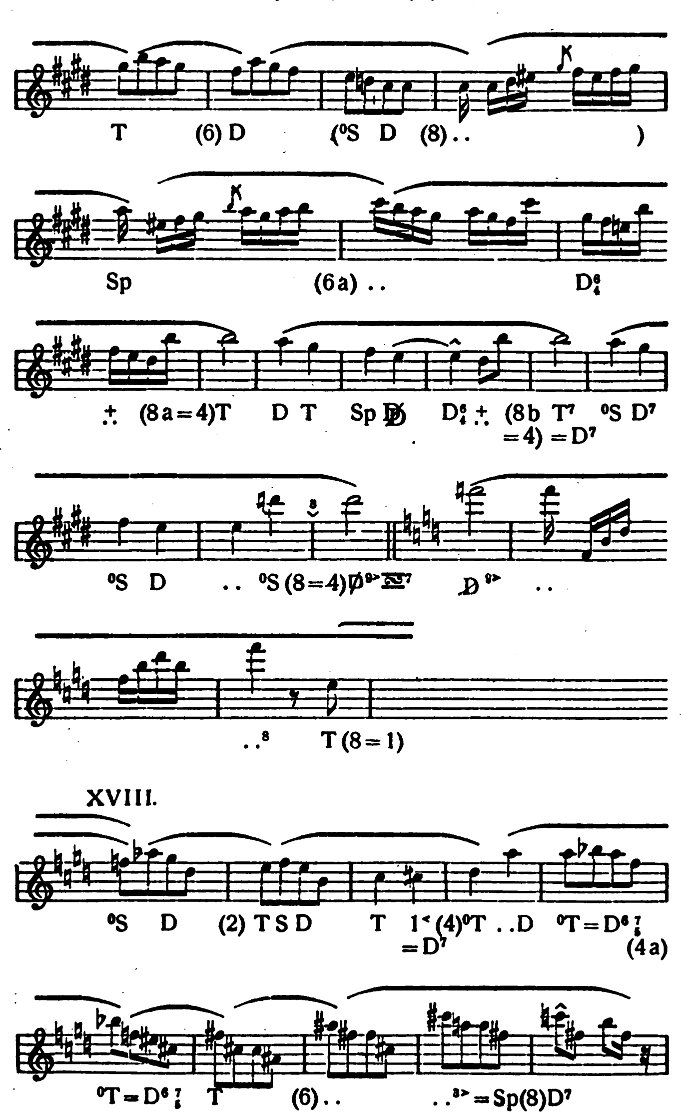

T D (6) D ..(D) Sp D6/4 (8) T
II.
D (D ..)(2)D D7 T (D7)(4) S .. D6/4 (6)
Ia
IIa
.. D7 (8) rep. all' 8va
III. = I.—I, 8.
usw.
(8) T
IV. (1. Couplet.)
Tp ....(2)(D .. ..) (4)Tp T .. D7(6) .. S
= S
D7 (8)
V. (2. Thema.)
D7 (2) .. .. (4) .... T (6)
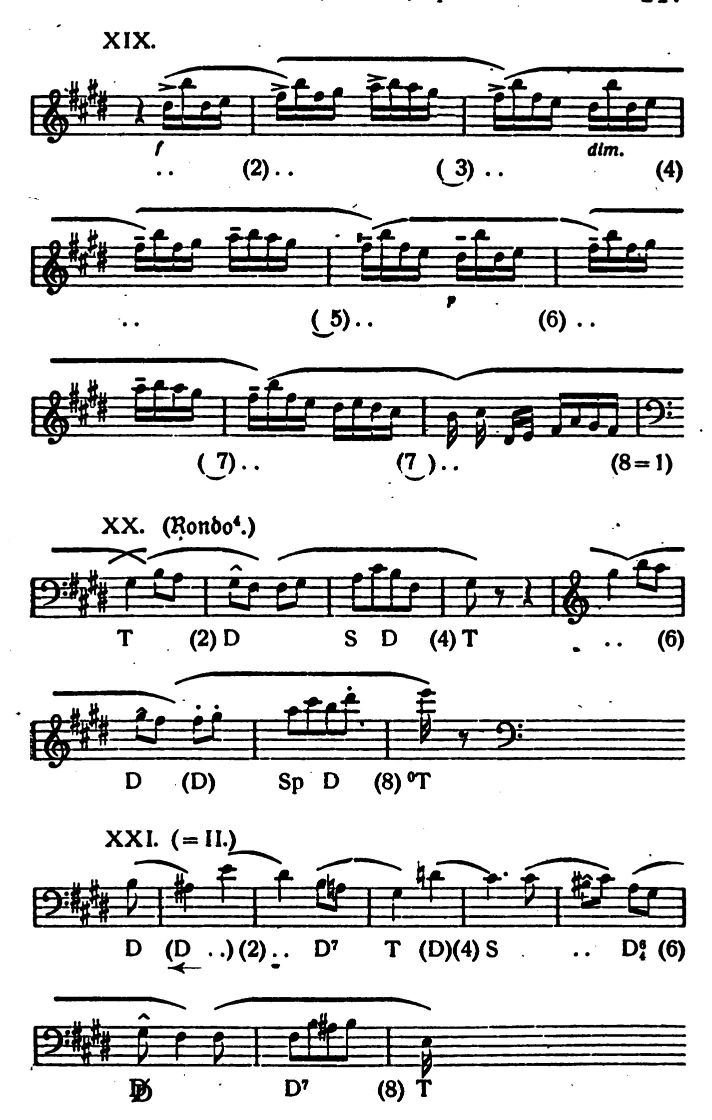

NB!
D⁶₄ (8)
VI.
D⁷ (2) (4) T (6)
D (⁰S D (8)) Tp
(6a) =Sp D⁶₄ (8a=4)T
D T Sp D⁶₄ (8b T⁷ =4)=D⁷ (8c =6)
VII.—IX. (= I.—III. Rondo².)
usw. bis III, 8
(8d=1)T (8)
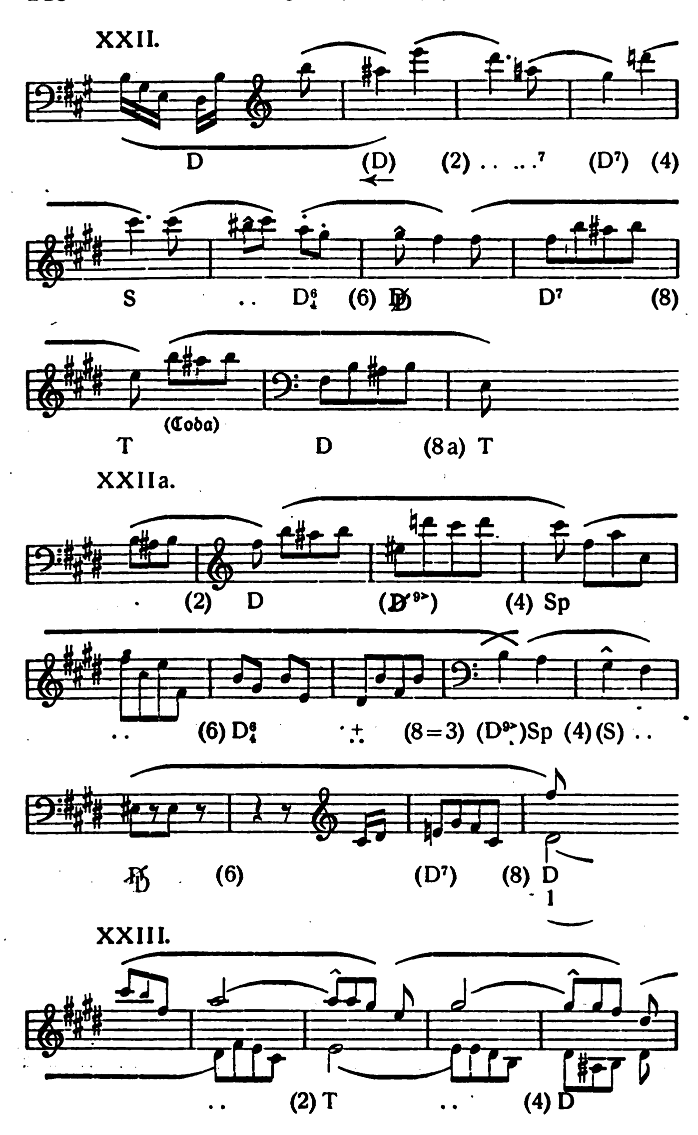

X. (2. Couplet.)
T D7 (8a=2)T 0T D7 (8b=4) 0T ..
D7 (6) 0T .. S= (8) D7 (4) ..
.. .. T Sp D (8=2)
XI.
T D T Sp D D (4) 0T D 0T Sp D
D (6) 0T D 0T Sp D D (6a)+T D T+
D
0S ..=Sp) (6b) D7 .. .. (8=4a)
.. .. .. (6a) ..

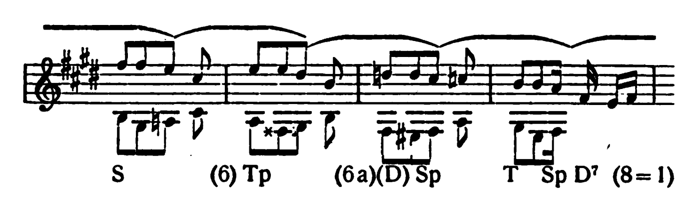


(8a=1)
XII.—XIV. = I.—III. Rondo[3].
usw. bis III., 8
T
(8)
XV. (3. Couplet.)
Tp
(2)(D) (D7)
(4) S (D7
) (6)Sp
D7
0S
(8) D7
(XVI. = VI. usw.)
8va
D7 (2)
(4)
T (6)
D6/4
(8) T
XVII.
D7 (2)
(4)
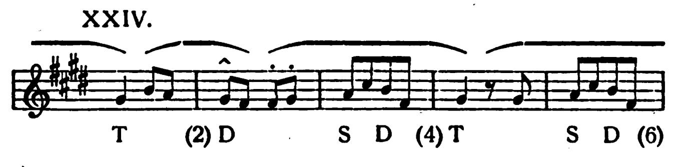

T (6) D (⁰S D (8)..)
Sp (6a) .. D⁶₄
(8a=4)T D T Sp D⁶₄ (8b =4) T⁷ =D⁷ ⁰S D⁷
⁰S D .. ⁰S (8=4) D ..
..⁸ T (8=1)
XVIII.
⁰S D (2) T S D T 1 (4)⁰T ..D ⁰T=D⁶ =D⁷ (4a)
⁰T=D⁶ T (6).. ..=Sp(8)D⁷

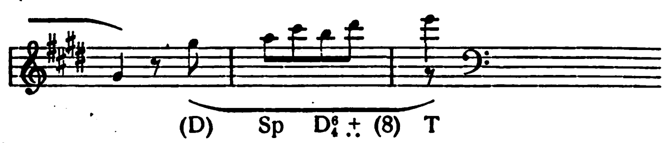

XIX.
f
dim.
p
.. (2) .. (3) .. (4)
.. (5) .. (6) ..
(7) .. (7) .. (8=1)
XX. (Rondo⁴.)
T (2) D S D (4) T .. (6)
D (D) Sp D (8) ⁰T
XXI. (=II.)
D (D ..) (2) .. D⁷ T (D)(4) S .. D⁶₄ (6)
D D⁷ (8) T


XXII.
D
(D)
(2) 7
(D7) (4)
S
.. D6 4 (6) D
D7 (8)
(Coda)
T
D
(8a) T
XXIIa.
(2) D
(D9>)
(4) Sp
.. (6) D6 4
(8=3) (D9>)Sp (4)(S) ..
(6)
(D7)
(8) D
1
XXIII.
.. (2) T
.. (4) D
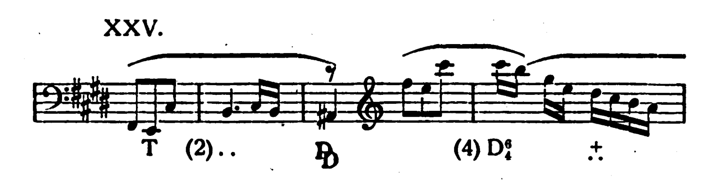

S (6) Tp (6a)(D) Sp T Sp D7 (8=1)

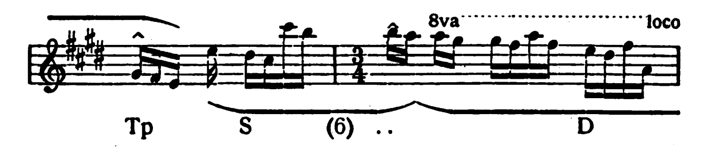
XXIV.
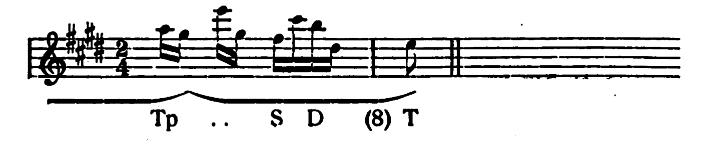

T (2) D S D (4) T S D (6)


(D) Sp D6/4 (8) T

XXV.


T (2).. D (4) D6/4


8va
loco
Tp S (6) .. D

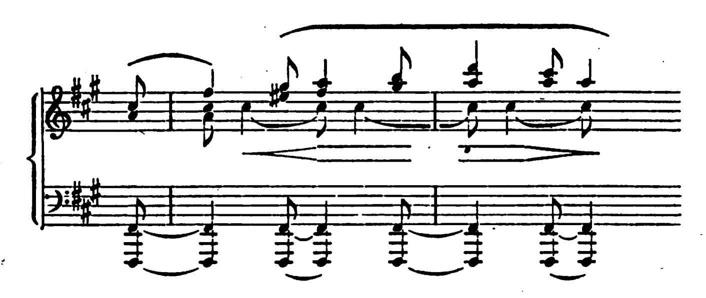

Tp .. S D (8) T

Sonate 34, A-dur, op. 101.

Der Freiin Dorothea von Ertmann geb. Graumann gewidmet als „Sonate für das Hammerklavier"; erschienen 1817, die erste Nummer einer Sammlung („Museum für Klaviermusik", erschienen 1817 bei S. A. Steiner in Wien; angezeigt 23. Januar 1817 in der Kanneschen Musikzeitung). Dorothea von Ertmann geb. Graumann war eine von Beethoven künstlerisch besonders hochgeschätzte Dame, die er seine „Dorothea Cäcilia" nannte; 1803 war sie seine Schülerin im Klavierspiel. Dieselbe war vermählt mit dem Major von Ertmann vom Regiment Hoch- und Deutschmeister, später (1818) General in Mailand. Näheres über die Beziehungen zu Beethoven s. bei Thayer, „Beethoven" II, S. 414ff., IV, S. 15—20 und III, S. 583ff. Anton Schindler und J. Fr. Reichardt haben uns begeisterte Schilderungen von dem genialen Klavierspiel der Frau von Ertmann übermacht. Und wenn die Sonate, wie nicht zu bezweifeln, speziell für sie geschrieben wurde, so muß man von ihren künstlerischen Fähigkeiten eine hohe Meinung fassen. Op. 101 steht dem Stile der späteren Romantik, besonders Schumanns näher als irgendein anderes Werk Beethovens. Dasselbe mit starrer Temponahme vorzutragen, wäre geradezu Vandalismus. Aber Schindlers Bericht (Thayer, „Beethoven" IV, S. 18ff.) hebt ja die Freiheit der Tempoführung durch Frau von Ertmann ganz speziell hervor und sagt auch, daß sie, was nicht ihrer Eigenart entsprach, nicht auf ihr Pult legte. Auf die Berührung mit Schumann macht schon Reinecke aufmerksam (a. a. O. S. 88). Nämlich das (1. Satz Periode V):

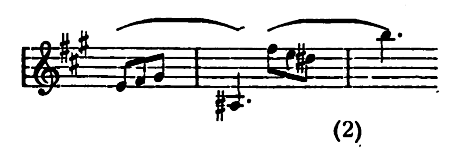


Doch scheinen mir mehrere andere Stellen noch Schumannischer als diese, besonders Periode IV, 1bff.:
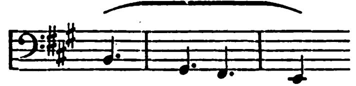


wozu man sich sofort versucht fühlt, Schumanns Vorschrift (Schlußsatz der „Kreisleriana“): „Bässe sehr leicht“ beizuschreiben. Aber neben solche entschieden romantischen Elemente treten in dieser Sonate merkwürdigerweise andere, die auf die Altklassiker zurückverweisen, nämlich ausgesprochene kontrapunktische Manieren im zweiten Satze (Vivace, alla Marcia), die unentwegte Durchführung des punktierten Achtelrhythmus ♪ ♫ | ♪ und im zweiten und Schlußsatze kanonische Führungen und Fugenarbeit. Das merkwürdigste ist aber, daß diese Manieren in keiner Weise veraltet und stilistisch kontrastierend wirken, da die Gesamtführung eine so überaus freie ist, daß man zu dem Bekenntnis gezwungen wird, Beethoven steht über den Zeitstilen und verwirklicht ein Programm, das er um diese Zeit (1817) Karl Holz gegenüber so formulierte (Lenz, „Beethoven“ V, S. 219): „Die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heutzutage muß in die althergebrachten Formen ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“ Lassen wir die Frage offen, ob Holzs bzw. Lenzs Bericht ganz genau ist, und vergessen wir nicht, daß Beethoven von Bach und Händel viel zu hoch dachte, um bei ihnen ein poetisches Element zu vermissen, so müssen wir doch zugeben, daß Beethovens Behandlung der Fugenform eine sehr freie ist, daß er sie gleichsam nur beiläufig verwertet, nicht eigentlich als eine feste Form, sondern mehr nur als eine Manier der Arbeit, so daß die Gestaltungsprinzipien der Sonatenform, Rondoform usw. durch ihre Anwendung nicht in Frage gestellt werden. Wir werden darauf wiederholt zurückzukommen
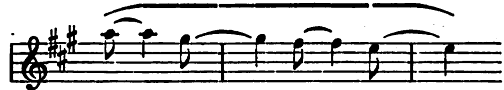
haben, da ja in den fünf letzten Sonaten, von denen op. 101 die erste ist, mehrfach Fugensätze vorkommen und die Absicht Beethovens, an Bach anzulehnen, außer Zweifel steht. Der erste Satz von op. 101 enthält solche Elemente nicht, zeigt vielmehr durchweg ein besonders ungebundenes modernes Wesen und setzt den sich nicht an eine bestimmte Stimmenzahl bindenden „galanten Stil" in charakteristischer Weise fort. Der Kopfsatz ist vierstimmig und verfügt infolge weiter Lage über einen großen Teil der Klaviatur. Dieselbe Satzweise hält auch die II. Periode (Evolutionssatz) fest. Dagegen zeigt die III. Periode, die wir als zweites Thema ansprechen müssen, ausgeprägte „durchbrochene Arbeit". Der Melodiefaden springt zwischen hohen und tiefen Lagen in ungezwungenster Weise hin und her. Die überwiegend in Achteln gehaltene Melodie wird durch Fülltöne zwanglos harmonisch ergänzt, und das rhythmische Gebahren ist in hohem Grade degagiert. Die Fermate im 6. Takt weist zwingend auf eine ganz freie Vortragsweise hin, und die Zusammenschiebung der I. Periode mit der II. (8 = 2), die starke Neigung zu Anschlußbildungen, das fast gänzliche Fehlen augenfälliger Zäsuren durch lange Noten auf schwere Zeiten — all das zusammen ergibt so merkwürdig verschwimmende Konturen, daß der von den Sonaten der mittleren Schaffensperiode aus zu op. 101 übertretende Spieler einigermaßen in Gefahr kommt, die sichere Orientierung im Rhythmus zu verlieren und zeitweilig zu „schwimmen". Mit Recht spricht Lenz von einem genial gekürzten Zuschnitt des 1. Satzes, der bei aller Kürze (102 Takte $\frac{6}{8}$) doch die volle ausgebildete Sonatenform zeigt. Eine Reprise hat er nicht; doch ist die Stelle, wo sie hätte stattfinden können, leicht kenntlich (Periode III, 8e). Das zweite Thema tritt bereits Periode III mit selbständiger Motivbildung ein:
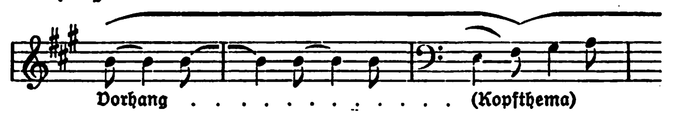


Nagel irrt, wenn er erst nach Takt 25 das zweite Thema findet; das



eröffnet vielmehr die Epiloge. Das Motiv derselben bleibt auch in der synkopischen Umgestaltung



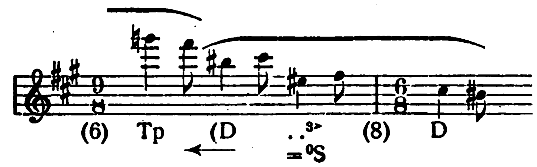
kenntlich. Das Stagnieren in der Dominantharmonie e^+ bei III, 7e—8e leitet, da auf die Reprise verzichtet ist (die bei 8e = 1 eingetreten sein würde), zur Durchführung über, und zwar mit dem Sinne eines Generalauftaktes oder Vorhangs:



Diese Bildung wiederholt sich dann gleich noch zweimal zu Beginn der Durchführung und bringt mehrere dreitaktige Glieder, die natürlich das Verständnis des Aufbaues etwas erschweren, wenn man die „Vorhänge" nicht als solche begreift. Eine wirkliche Takttriole bringt dann Periode IV bei 2b—4, wie die Harmonie zwingend erweist:

^{0}cis	.. = a^6	.. ^{5}	d^+
^{0}T	.. = D^6	.. ^{5}	T
(2)	(Takttriole)		(4)
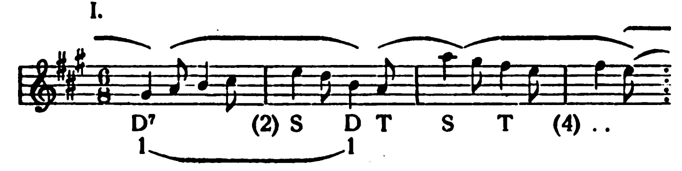
und 2 Takte weiter tritt auch ein einzelner Takt $\frac{9}{8}$ (3 ♩.) als Triole von Zählzeiten auf, die den Halbschluß auf dis^+ bringt:
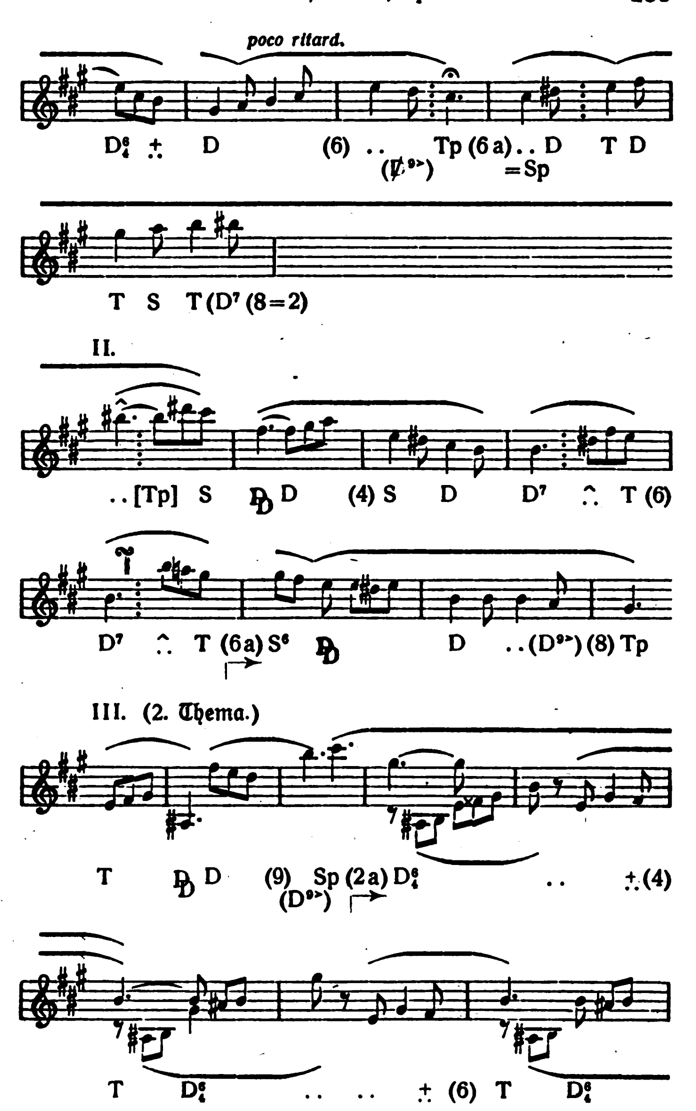


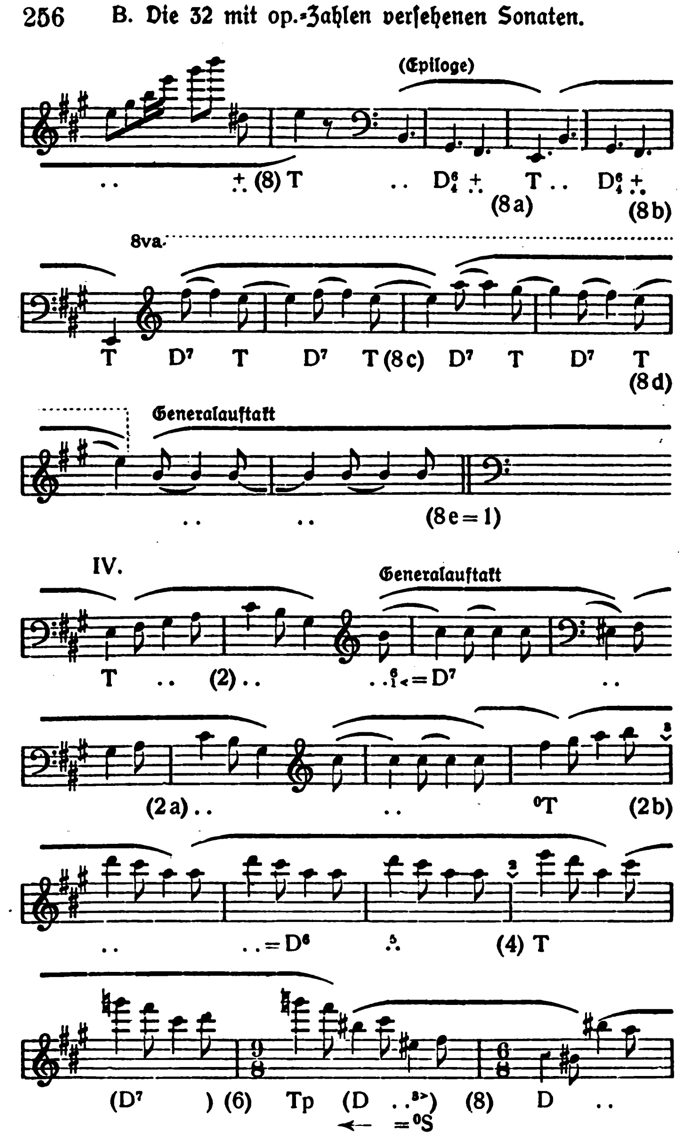
Auch die dann folgenden Takte sind von komplizierter Konstruktion, wie meine Skizze der Analyse zeigt. Zunächst wird der Halbschluß auf gis$^+$ zweitaktig bestätigt, und das dis^2 mit Fermate leitet zu Periode V über, welche ganz unmerklich und unerwartet ins Kopfthema zurückführt, so daß das Ende der Durchführung und der Beginn des dritten Teils vorliegt. (Lenz V, S. 7, bezeichnet den Rückgang zum ersten Thema sehr fein als „maskiert" und durchschaut den Aufbau jedenfalls besser als Nagel.) Nicht übersehen werde die leichte Verwirrung, welche das (4 = 3) in Periode V bringt ($D^{9>}$ auf 4a). Der Vergleich mit Periode I lehrt, daß das lose Gefüge von Periode I in Periode V gänzlich umgestaltet reproduziert wird (an die Stelle des Anschlußmotivs bei I, 4 tritt hier die Einschaltung des 4a; das Ritardando und die Fermate von I, 5—6 fallen weg. Aber mit dem chromatischen Aufstiege Takt 7—8 ist der strenge Anschluß an Periode I wieder erreicht, und Periode VI schließt bereits wieder ebenso mit (8 = 2) an Periode V an, wie Periode II an Periode I, aber transponiert in die tiefere Quinte, so daß der weitere Verlauf des Satzes streng nach dem Schema erfolgen kann. Ganz ungezwungen wächst aus den Epilogen eine kleine Coda heraus (Periode VIII mit 8e = 2 an Periode VII anschließend), die bei 4 = 6 eine hübsche Takttriole bringt und mit einer abermaligen Andeutung des zweiten Themas endet. Eine Versenkung in das ganz eigenartig verschwebende Wesen der Melodik des ersten Satzes von op. 101 ist speziell geeignet, in den Stil des letzten Beethoven einzuführen und sei daher aufs wärmste empfohlen.

Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes.

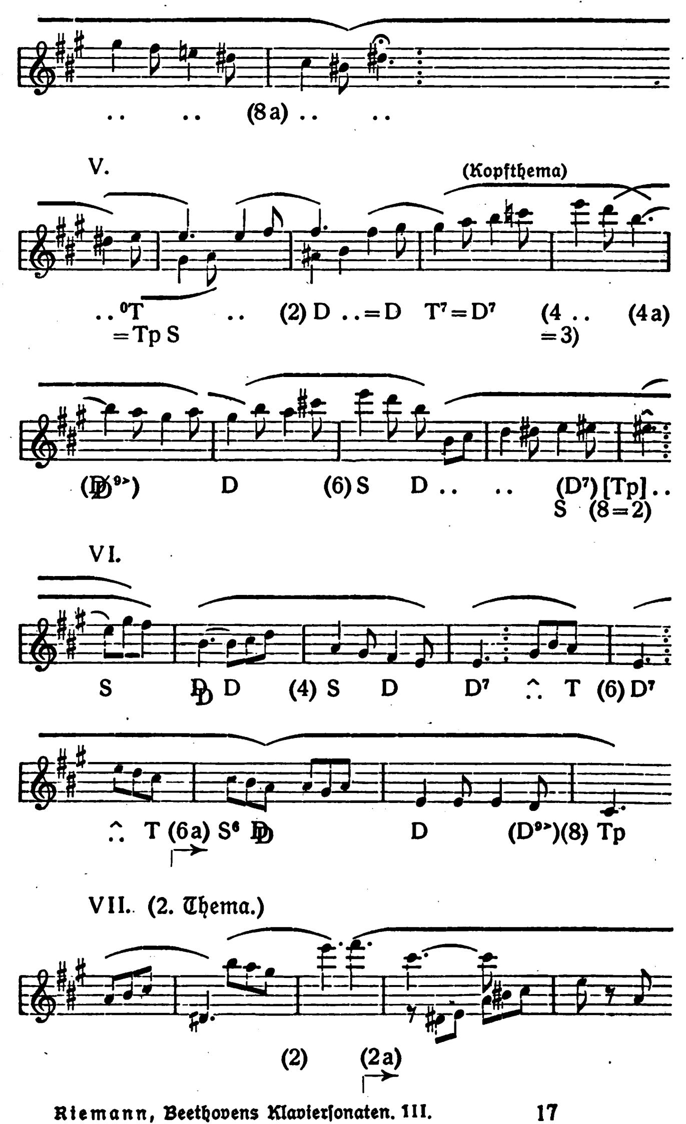
Allegro, ma non troppo.
Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung.
I.



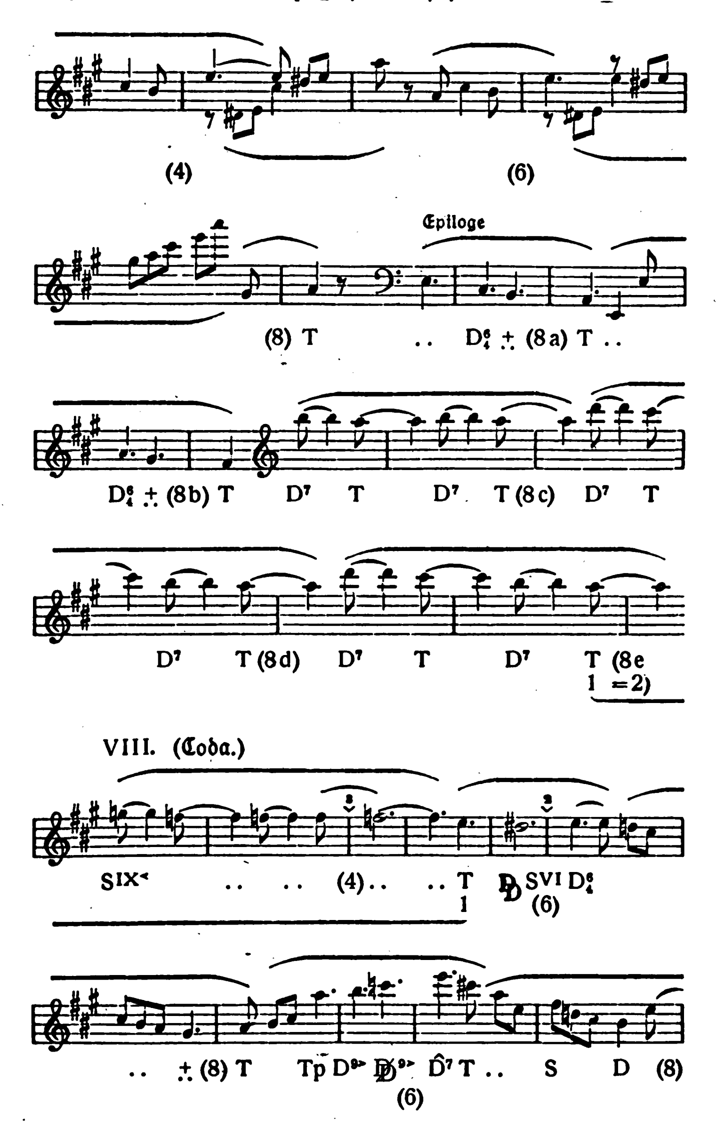

poco ritard.
D$^6_4$ ∴ D (6) . . Tp (6 a) . . D T D
(D$^{9>}$) =Sp
T S T (D^7 (8=2)
II.
. . [Tp] S D D (4) S D D^7 ∴ T (6)
D^7 ∴ T (6 a) S^6 D D . . (D$^{9>}$) (8) Tp
III. (2. Thema.)
T D D (9) Sp (2 a) D$^6_4$ . . ∴ (4)
(D$^{9>}$)
T D$^6_4$ . . . . ∴ (6) T D$^6_4$

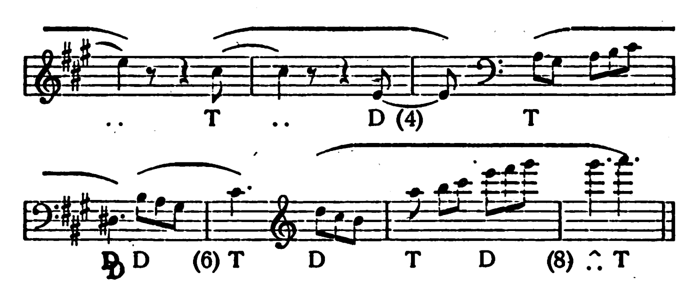


(Epiloge)
.. + (8) T .. D^6_4 + T .. D^6_4 +
(8a) (8b)
8va.
T D^7 T D^7 T (8c) D^7 T D^7 T
(8d)
Generalauftakt
.. .. (8e = 1)
IV.
Generalauftakt
T .. (2) .. .. = D^7 ..
(2a) .. .. ⁰T (2b)
.. .. = D^6 (4) T
(D^7) (6) Tp (D ..) (8) D ..
= ⁰S



(8a)
V.
(Kopfthema)
°T
=Tp S
(2) D ..=D T⁷=D⁷
(4 ..
=3)
(4a)
D
(6) S
D
(D⁷) [Tp]
S (8=2)
VI.
S
D
(4) S
D
D⁷
T (6) D⁷
T (6a) S⁶
D
(D⁹>)(8) Tp
VII. (2. Thema.)
(2)
(2a)


(4)
(6)
Epiloge
(8) T .. D$^6_4$ ∴ (8a) T ..
D$^6_4$ ∴ (8b) T D^7 T D^7 T (8c) D^7 T
D^7 T (8d) D^7 T D^7 T (8e 1 = 2)
VIII. (Coda.)
SIX< .. .. (4) .. .. T 1 SVI D$^6_4$ (6)
.. ∴ (8) T Tp D$^{9>}$ D$^{9>}$ D^7 T .. S D (8)
(6)



Der zweite Satz von op. 101 ist zwar mit Vivace, alla Marcia bzw. an erster Stelle deutsch: „Lebhaft, marschmäßig“ überschrieben, aber gewiß kein eigentlicher Marsch. Einzig die Durchführung des punktierten Rhythmus ♪ | ♪ bedingt das Marschartige desselben. Im übrigen wird man Lenz recht geben müssen, wenn er (V, S. 16) den Marsch den „uneigentlichsten der Welt“ nennt; anstatt akkordischer Vollgriffigkeit zeigt er einen überwiegend zweistimmigen Satz, anstatt einer schlichten Gliederung in leicht übersichtliche, streng symmetrisch gebildete Abschnitte, fortgesetzt Probleme des Periodenbaues. Auffällig ist die weite Lage, der große Abstand von Oberstimme und Baß, die Verfügung über das ganze Klavier trotz einer gewissen Spinnebeinigkeit der Gesamtfaktur. Der eigentliche Marsch umfaßt nur vier Perioden, nämlich:

I: ‖: 1—4 (= 5) 6, 6a—8 :‖, 8a, 8b, 8c [= 11 Takte].

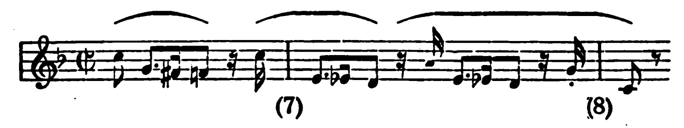
II (A-dur): 1—2, 2a, 3—4, 5—6 (= 7)—8 [= 8 Takte], mit Halbschluß auf e+.

III: 1—4, 6—8 (= 4a), 5a—8a [= 11 Takte], mit Schluß nach Des-dur.
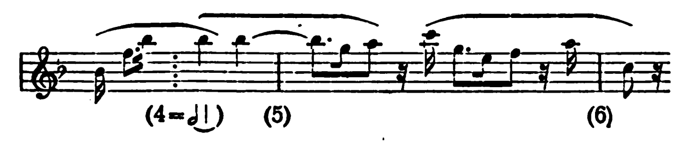
IV (Des-dur): 1—4, 4a, 5—8 (= 4a), 5a—8a (= 4b), 5b—8b (= 5c), 6c—8d (= 6d), 7d—8d, 7e—8e [= 24 Takte].

Da haben wir in der Tonartordnung, nämlich den beiden Terztonarten A-dur und Des-dur, neben der Haupttonart F-dur wieder ein auf Schumann weisendes Element. A-dur tritt Periode II nach dem Ganzschlusse auf f+ bei I, 8 kontrastierend ein; Des-dur ist im Anhange von Periode III
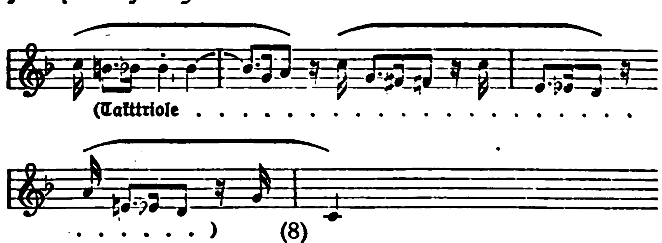
(7a—8a) bereits erreicht, tritt aber zu Anfang von Periode IV durch neue, taktweise imitierende Motivbildung ebenso markant hervor. Der ganze Marsch zeigt starke Neigung zur Bildung von Anschlußmotiven oder breiten weiblichen Endungen. Die Achttaktigkeit der I. Periode (bis zur Reprise) im Sinne schlicht symmetrischen Aufbaues ist nicht gut möglich, da sich die Motive gar nicht dementsprechend gruppieren lassen wollen. Es fehlt so ganz und gar an den gewöhnlichen Anhaltspunkten für den Periodenbau, nämlich erkennbarer Nachbildung zweitaktiger Melodieteile, Zäsuren durch lange Noten, bestimmten Halbschlüssen und Ganzschlüssen usw. Eine starke Neigung zur Bildung von Anschlußmotiven versteckt die schweren Zeiten. Dabei liegen die Taktstriche zweifellos richtig, und ihre Verschiebung auf die Taktmitten macht das Bild nur noch verworrener. Ein Blick auf die Gesamtkonturen der I. Periode erweist das c² als Gipfelpunkt der Steigung und läßt vermuten, daß da die Grenze zwischen Vordersatz und Nachsatz zu suchen sein wird. Aber es ist wohl unerläßlich, eine Verschränkung von Vordersatz und Nachsatz (mit 4 = 5) anzunehmen, da der Abstieg sogleich mit neuen Imitationen einsetzt und wirkliche Anschlußmotive bringt. Am schwersten eingänglich ist der Schluß der Periode, und man erwehrt sich schwer der Versuchung, zu einer Verlegung der Taktstriche überzugehen, nämlich für Takt 7—8:



Für den Vordersatz ist aber diese Verlegung der Taktstriche ganz unmöglich, und auch ihre Annahme von Takt 5 ab stößt auf Schwierigkeiten:
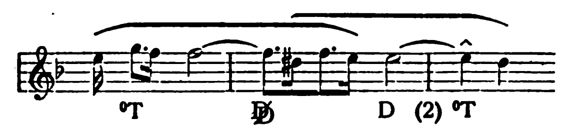


da sie nicht in glattem Fortgange den 8. Takt erreicht, sondern mindestens noch eine Triolenbildung von Takten anzunehmen zwingt:

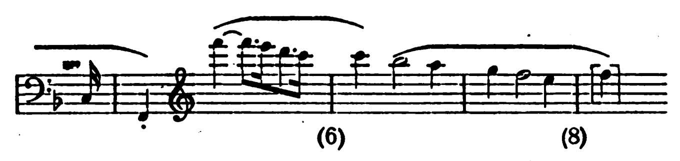


Da sich aber diese Art der Schlußbildung noch in drei eintaktigen Schlußanhängen fortsetzt, so ergäbe sich im Übergang zu Periode II ein Takt von nur zwei Vierteln (1 𝅗𝅥), was gar nicht angeht. So bleibt denn nichts anderes übrig, als was meine Analyse anzeigt, nämlich der Verzicht auf die Versetzung der Taktstriche und die Annahme von Anschlußmotiven, die das Gewicht der Taktanfänge überbieten (⋮). Aber auch dann ergibt sich noch ein erneutes Aufstützen auf den 6. Takt (6a). Daß in erster Linie die Festhaltung der Manier der Punktierung (𝅘𝅥𝅯 ♪. 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 ♪.) den Anlaß zu der Verwischung der Konturen und zur Vermeidung deutlicher Zäsuren gibt, ist wohl unverkennbar. Der Satz gewinnt aber dadurch eine engere Geistesverwandtschaft mit dem ersten Satze und wird trotz der altertümelnden Punktierungsmanier ebenso verschwimmend und verschwebend wie jener. Das wird im weiteren Fortgange immer mehr fühlbar. „Die Begeisterung schwingt sich pindarisch in die Höhen, wo Polyhymnia Wohnung macht", sagt Lenz und verzichtet darauf, „alle diese so achtel-unschuldig ausschauenden, Geistesgenerationen Ideen sättigende Werte" zu enträtseln. Auch uns wird das kaum gelingen, doch wollen wir wenigstens versuchen, die Formgebung im großen erkennbar zu machen. Der ersten zur Dominante C-dur modulierenden, aber in den Anhängen nach F-dur zurück-

gehenden Periode (1—6, 6a—8, 8a, 8b, 8c) tritt die zweite kontrastierend in A-dur gegenüber. Mit gedrängter eintaktiger Imitation im Vordersatze (1—2 [= 1a]—2a, 3—4) und mit weiter ausholenden zweitaktigen Motiven im Nachsatze, der zum Halbschluß auf e+ führt (5—6 [= 7]—8). Noch schwerer verständlich ist Periode III mit ihren schwerlastenden weiblichen Endungen. Das Hauptmotiv hat die Form angenommen:

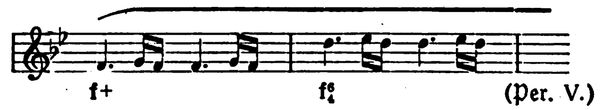


Das ist freilich schwere Kost, und man mag Lenz recht geben, wenn er meint, daß eine plastische Darstellung des Gehaltes dieser Bildungen in beethovenscher Feuersprache ein ganzes großes Virtuosenleben in Anspruch nehme. Ein neuer Nachsatz (mit 8 = 4 ansetzend) führt den in der Paralleltonart stehenden und mit Halbschluß auf c+ endigenden Satz zum Ganzschlusse in Des-dur, das Periode IV mit ähnlicher Motivbildung wie Periode II aufnimmt, aber ganz unmerklich zur Haupttonart zurücklenkend und auch die Melodieführung des Nachsatzes von Periode I wiederbringend, so daß der Marschteil sich liedartig abrundet (a b a). Epilogisierend führt zweimal ein viertaktiges, würdevoll absteigendes Motiv:

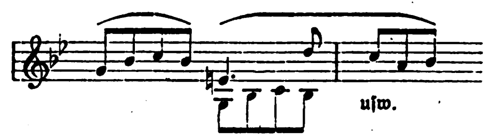


zum Schluß, der noch mehrmals zweitaktig in der Art des Schlusses von Periode I bestätigt wird. Eine Reprise von Periode II ab unterstreicht die Bedeutung des A-dur und Des-dur begehenden großen Mittelteiles und erzwingt das Verständnis der Form des ganzen Marschteils als eines

a b a (a in F-dur, b in A-dur und Des-dur, a² wieder in F-dur). Das nun folgende Trio in B-dur (Subdominante) ist in seinem Hauptkerne ein zweistimmiger Kanon in der Oktave, dem aber eine Art Vorhang vorausgeschickt ist, der die kanonische Führung allmählich einfädelt. Wirklicher Vorhang sind die zwei Takte vor Periode V:



Dagegen erheben die drei folgenden Takte Anspruch auf thematischen Sinn, da sie der Anfang von Periode VI reproduziert. Dieselben bilden einen kurzen Vordersatz (3—4, 4a), dessen Nachsatz dann der Kanon vorstellt. Dieser beginnt das erstemal mit der Harmonie c⁷ und schließt nach f-dur:

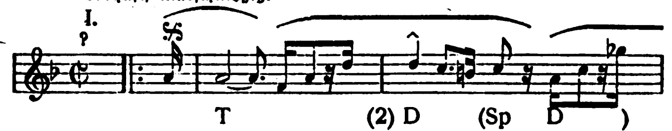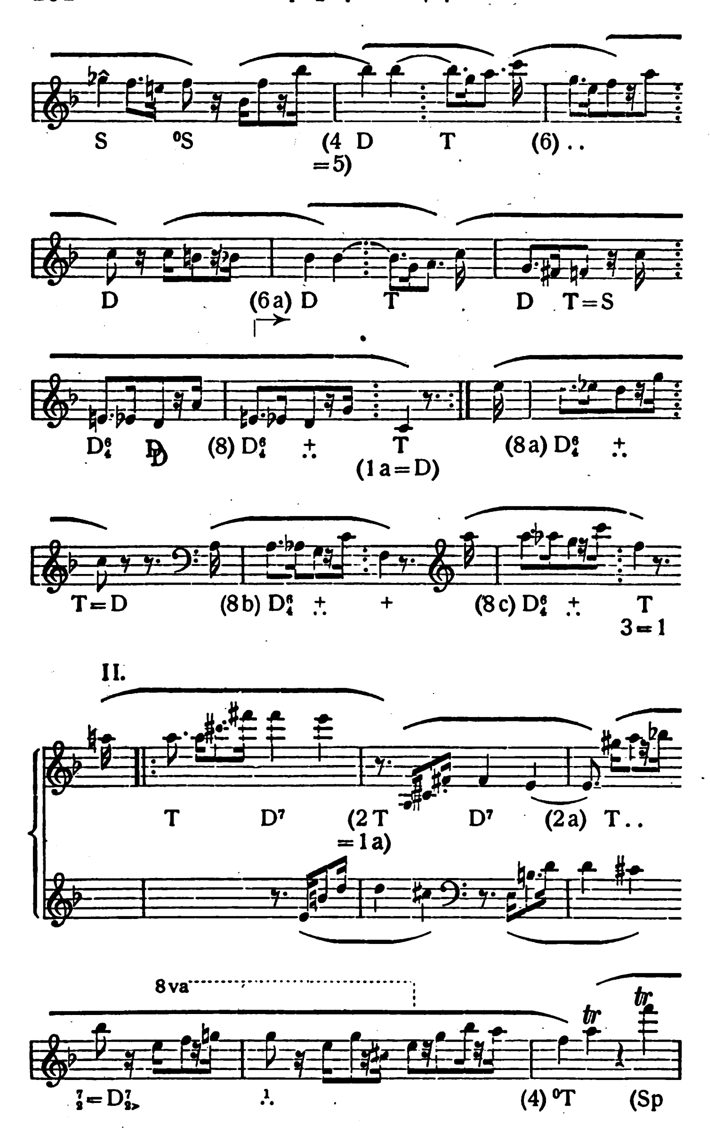


Bei (8b = 5) übernimmt die Unterstimme die Führung und leitet nach B-dur zurück, zuletzt zum Halbschluß auf f⁺ führend (Triller, Periode VI). Weiter folgt dann die Reproduktion des Kanons mit Vorantritt der Unterstimme (VI, Takt 5ff.), und es zeigt sich deutlich, daß nur der kanonische Nachsatz von Periode V als eigentlicher Hauptgedanke des Kanons gemeint ist, denn nach ihm folgt eine Coda, die mit dem Motiv des Vorhangs (s. oben) beginnt und dann mit einem neuen Satze (Periode VII) zum Marschteile zurückführt.

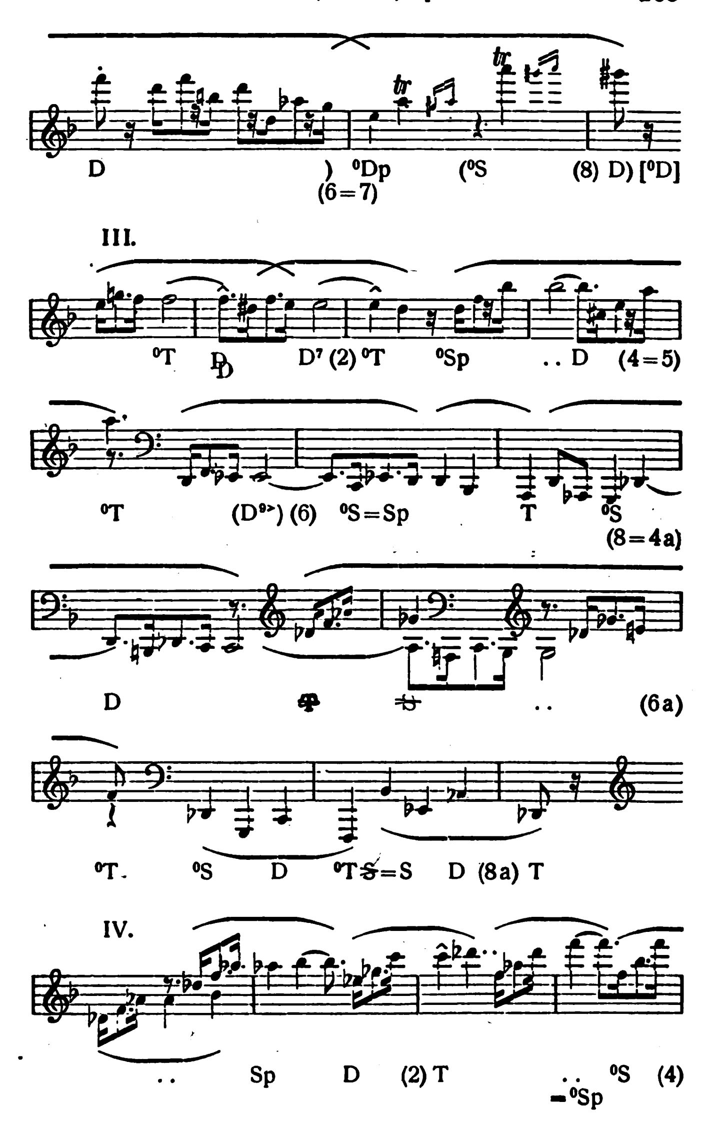
Hier ist die Skizze der Analyse.

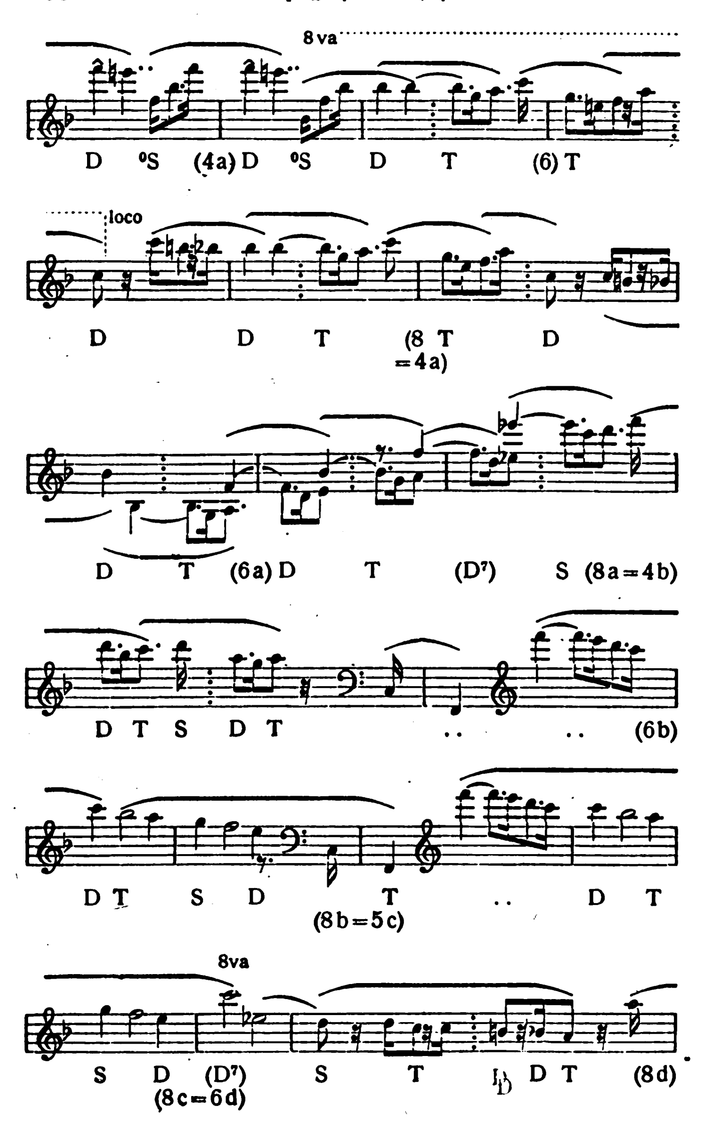
Vivace alla Marcia.

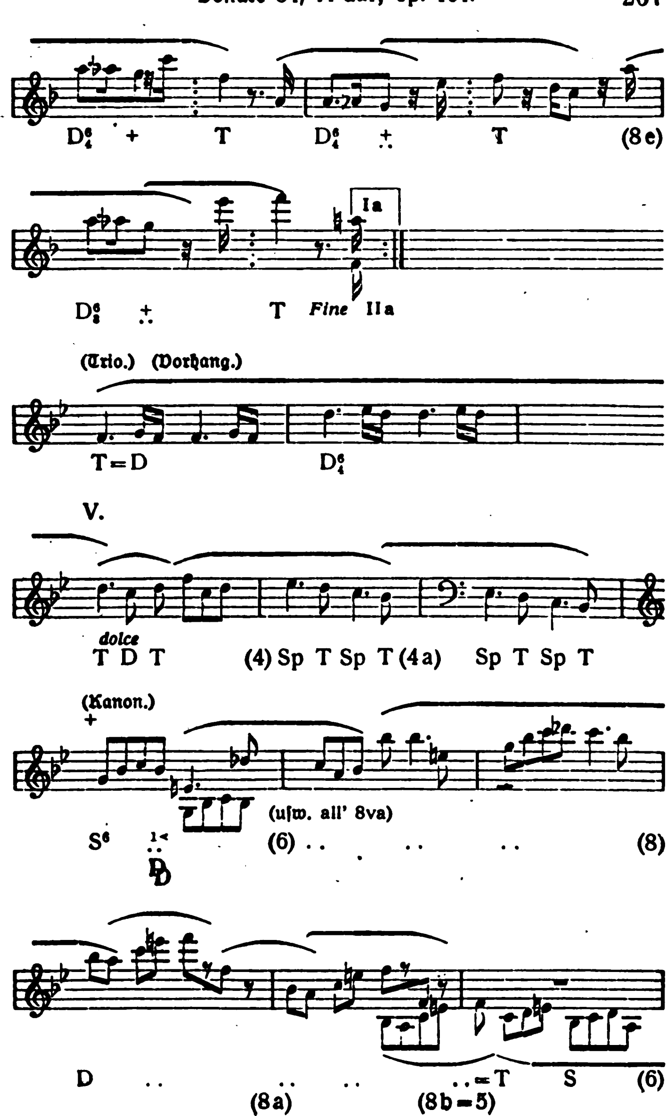
Lebhaft, marschmäßig.

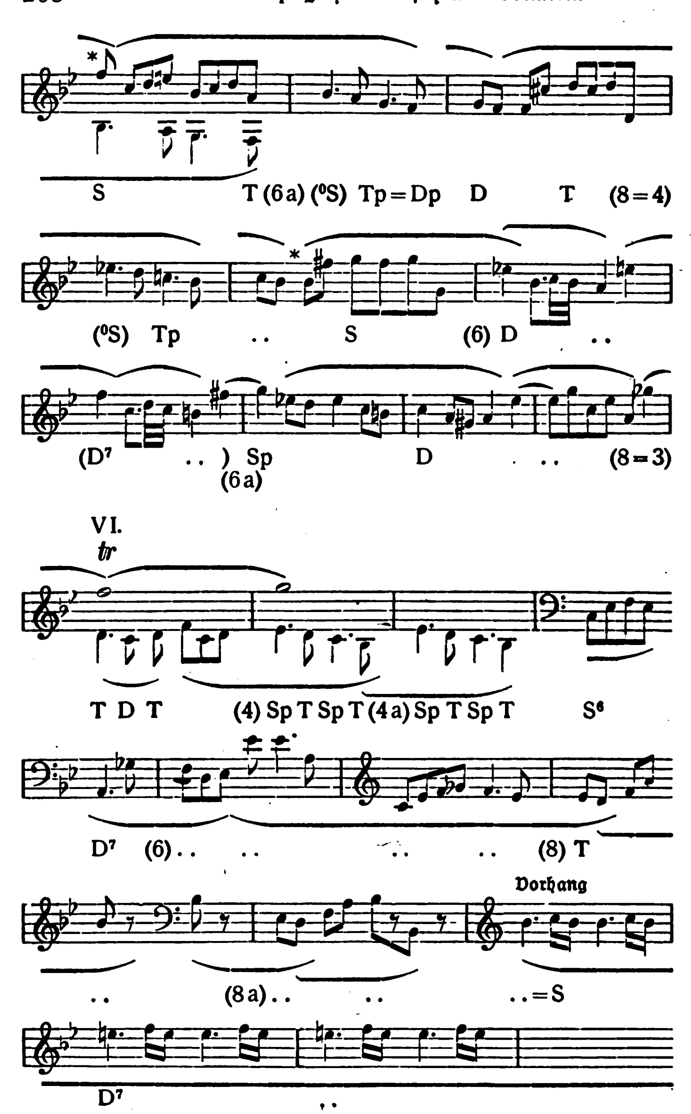


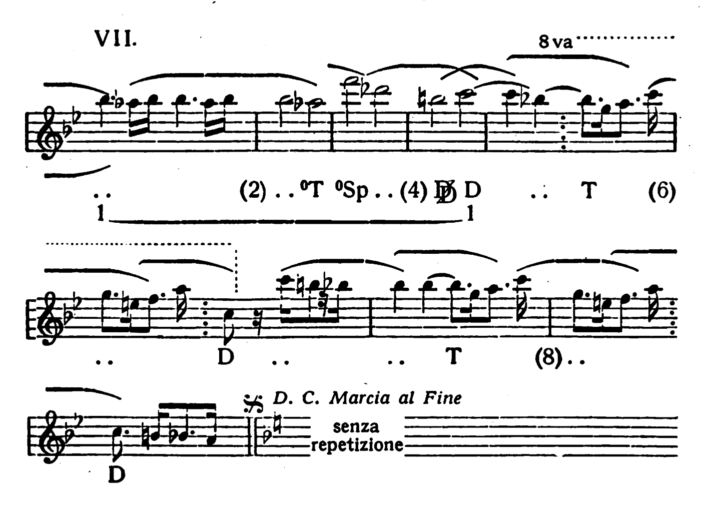

S ⁰S (4 D T (6) . .
=5)
D (6a) D T D T=S
D6/4 D (8) D6/4 + T (8a) D6/4 +
(1a=D)
T=D (8b) D6/4 + + (8c) D6/4 + T
3=1
II.
T D7 (2T D7 (2a) T . .
=1a)
8va
7/2=D7/2> (4) ⁰T (Sp


D
) 0Dp
(6=7)
(0S
(8) D) [0D]
III.
0T
D
D7 (2) 0T
0Sp
.. D
(4=5)
0T
(D9>) (6)
0S=Sp
T
0S
(8=4a)
D
..
(6a)
0T
0S
D
0T S=S
D (8a) T
IV.
..
Sp
D
(2) T
..
0S
(4)
=0Sp


8va
D °S (4a) D °S D T (6) T
loco
D D T (8 T
=4a) D
D T (6a) D T (D7) S (8a=4b)
D T S D T .. .. (6b)
D T S D T
(8b=5c) .. D T
8va
S D (D7)
(8c=6d) S T D D T (8d)

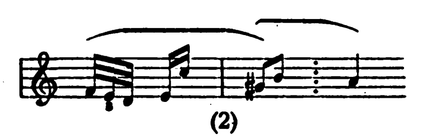

D⁶₄ + T D⁶₄ + T (8e)
D⁶₄ + T Fine IIa
Ia
(Trio.) (Vorhang.)
T = D D⁶₄
V.
dolce
T D T (4) Sp T Sp T (4a) Sp T Sp T
(Kanon.)
(usw. all' 8va)
S⁶ (6) (8)
D (8a) (8b = 5) T S (6)


S
T (6a) (⁰S) Tp = Dp
D
T
(8 = 4)
(⁰S) Tp
..
S
(6) D
..
(D⁷
..)
Sp
(6a)
D
. ..
(8 = 3)
VI.
tr
T D T
(4) Sp T Sp T (4a) Sp T Sp T
S⁶
D⁷
(6) ..
..
..
..
(8) T
Vorhang
..
(8a) ..
..
.. = S
D⁷
..
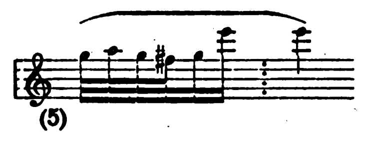


Sehr schwer zu enträtseln ist der *Schlußsatz*, den ein wunderschönes Adagio ma non troppo, con affetto („langsam und ausdrucksvoll" ist die an erster *Stelle* stehende deutsche Überschrift) einleitet, das am Ende in eine kurze Andeutung des ersten Satzes einmündet und mit einer Trillerkette zum eigentlichen Schlußsatze Allegro $\frac{2}{4}$ („Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit") überführt. In diesem Schlußsatze steigern sich die kontrapunktischen Manieren zu fugenartiger Arbeit; doch ist es ganz falsch, den Satz für eine wirkliche Fuge auszugeben. Dazu fehlen alle Voraussetzungen, wie wir gleich sehen werden. Man kann höchstens sagen, daß Beethoven versucht hat, die Fugenarbeit der Sonatenform einzuverleiben. Machen wir zunächst bei dem Adagio halt, so kann dasselbe etwa mit der Einleitung des Schlußrondos von op. 53 verglichen werden, an welche es sogar auch wirklich etwas anklingt mit seinen sehnend emporstrebenden Motiven. Noch mehr als dort spielen Überbietungen des Gewichts des Taktanfangs durch Anschlußmotive eine bedeutsame Rolle. Man könnte versucht sein, die Taktstriche um ein Viertel zu verschieben, da tatsächlich nur der letzte Takt der dritten der

drei Perioden des Stückes auf den Taktanfang schließt (Halbschluß auf e+). Doch bringt wohl die Anwendung der punktierten Taktstriche noch besser die Sättigung solcher „hypertrophischen" Bildungen mit intensivem Ausdruck zur Geltung. In Periode III müssen aber sogar die Taktmitten (Viertel) schon als schwere Takte (2., 4., 6.) gezählt werden, wie die Harmonieführung zeigt. Die mit kleinen Noten geschriebene Kadenz (Non presto) bildet einen Generalauftakt zu dem Zitat des Kopfthemas des ersten Satzes oder aber zunächst eine zweitaktige Bestätigung des 8. Taktes von Periode III, und nur mit dem letzten Aufstiege den Generalauftakt zu Periode IV. Auch der Schluß von Periode IV bringt wieder überschießende Werte (Generalauftakt), in denen unter dem Schlußtriller das Anfangsmotiv des Allegro (♪ | ♩ 𝄾) zweimal mit dem Dominant-Septimen-Akkorde e^7 voraus ansetzt. Noch sei darauf hingewiesen, daß das bereits im 2. Takt als Auftakt auftretende Motiv

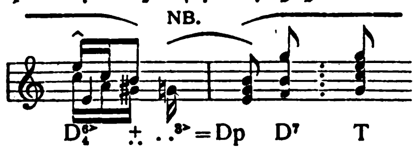


im Nachsatz von Periode II und in Periode III mit veränderter Lage im Takt hervortritt und Hauptsache wird:
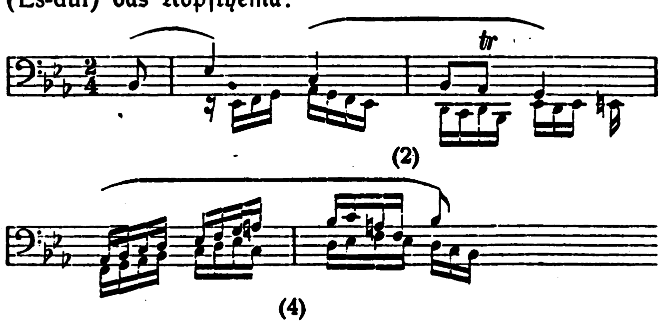


Es ist das eine Sache, die begriffen sein will, wenn der weitere Fortgang sich dem Verständnis erschließen soll. Worte können da weitere Aufschlüsse nicht vermitteln. Hier heißt es ernstlich, das rhythmische Auffassungsvermögen vertiefen, um dem Überreichtume an innigstem Ausdruck folgen zu können. Für den Vortrag des Adagio fordert Beethoven die Anwendung der Verschiebung (una corda) bis zu der Kadenz, die zu Periode IV überführt („Nach und nach

mehrere Saiten“). Selbstverständlich bedeutet aber die Anwendung der Verschiebung nicht den Verzicht auf das rechte Pedal, das auch in Periode III ausdrücklich gefordert ist. Nicht übersehen sei die schöne Harmoniewirkung Periode I beim Übergang zum Nachsatz, wo nach dem Halbschluß auf e⁺ (im Anschlußmotiv) dem gis in der Altstimme das g folgt (als letztes Sechzehntel im Takt), das den Nachsatz beginnt und ja nicht allzu schwach gegeben werden darf:

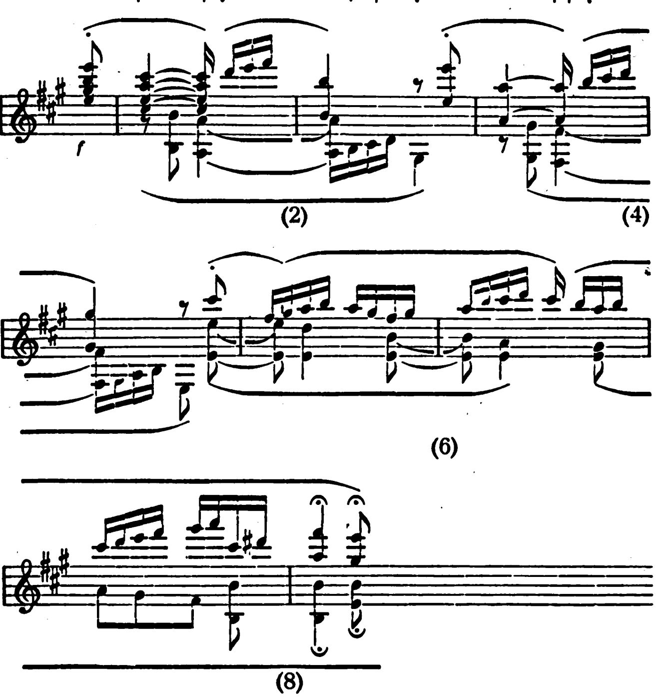


Die wunderbare Süße dieses Übergangs steht bereits in Parallele mit der g-dur-Stelle Takt 14ff. des Adagio von op. 106!

Gehen wir nun an die Betrachtung des Allegro heran, so stehen wir zunächst vor der Formfrage: Fuge oder nicht? Um von einer wirklichen Fuge reden zu können, müßte sich vor allem erweisen lassen, daß ein einstimmiges Thema (Dux) mit einer die üblichen Gesetze befolgenden Beantwortung (Comes) durchgeführt würde, daß die Durchführungen dieses Themas mit freien Zwischenpartien (Divertissements) wechselten, daß ein charakteristischer Gegensatz (Kontrapunkt) erkennbar wäre usw. Alles das ist aber nicht der Fall. Ähnlich wie im Schlußsatze von op. 27 Nr. 1 (Es-dur) das Kopfthema:

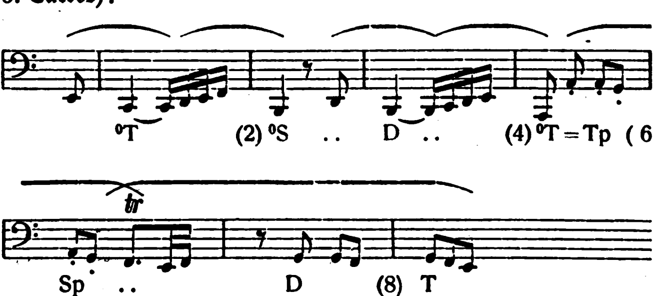


mit fugenartigen Allüren auftritt, d. h. immer wieder sich vordrängt und in höheren und tieferen Lagen gebracht wird, meist in Gesellschaft desselben Gegenthemas in glatter Sechzehntelbewegung, also mit dem entschiedenen Charakter einer kontrapunktischen Manier, so hier das Kopfthema:
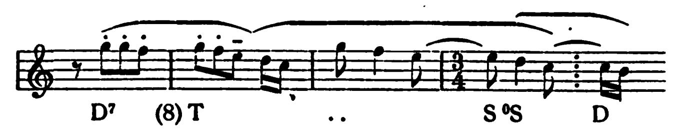


Auch hier gesellt sich der Hauptstimme gleich eine kontrapunktische Gegenstimme, und zwar eine mit komplementärer Rhythmik und mit Imitationen, die sich mehrmals fast kanonartig gebaren. Wie man sieht, ähneln sich die Themen von op. 27[I] und op. 101, sowohl in der Gesamtstruktur (op. 27[I]: 2 Takte in längeren und 2 in kürzeren Noten, op. 101: 4 und 4 Takte derselben Unterscheidung). Aber das Thema in op. 27[I] wird viel konstanter in seiner gesamten

Gestalt beibehalten als das von op. 101. Letzteres zeigt ein stark verändertes Gesicht in den Partien, die man mit einem gewissen Scheine der Berechtigung als wirkliche Fugierung ansprechen könnte, nämlich Periode XIIIff., im Mittelteile des Satzes, der wohl Anspruch auf den Namen Durchführung hat. Da ist nämlich der in Sechzehnteln gehaltene Nachsatz durch einen in Achteln gehaltenen ersetzt (mit Elision des 5. Taktes):

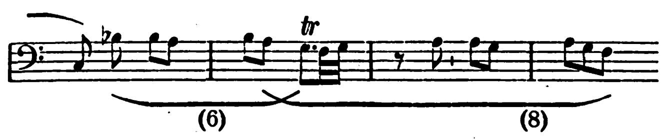


Aber auch diese Form des Themas, die Periode XIII höchst auffällig in tiefer Baßlage ohne Begleitung und auch ohne kontrapunktischen Gegensatz auftritt, findet keine reguläre Beantwortung in der Oberquinte durch einen Comes in der bekannten, für die wirkliche Fuge selbstverständlichen Weise. Wohl aber folgen ihr sogleich zwei Transpositionen, nämlich eine in die Oberterz, die die Paralleltonart bringt, und eine in die Oberquarte (Subdominanttonart). Die scheinbare Willkür dieser Tonartenkette ergibt sich dadurch, daß das Thema selbst (XIII, 1ff.) von A-moll nach C-dur ausweicht, die erste Beantwortung (XIV) C-dur aufnimmt und nach D-moll ausweicht, die zweite Beantwortung (XV) in D-moll beginnt und nach A-moll zurückkehrt, in welchem dann der dritte Themaeinsatz anschließt (doch erst nachdem der Ganzschluß von Periode XIV in A-moll durch einen Halbschluß ersetzt worden (bei 8 = 6 bis 8a). Das ist ja nun freilich keine normale Fugengestaltung, und man wird nicht umhin können, Lenz recht zu geben, wenn er die Fuge eine „uneigentliche" nennt. Es geht auch noch eine ganze Strecke
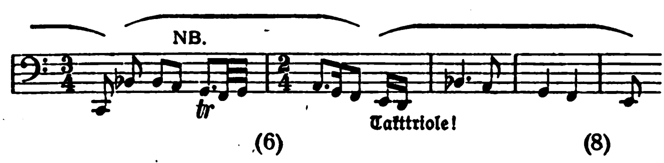
ähnlich weiter, aber mit wachsender Freiheit der Behandlung der Themas. Schon der Schluß von Periode XV gibt dem Thema einen zweitaktigen Anhang, der den Ganzschluß in C-dur in einen Halbschluß verwandelt:
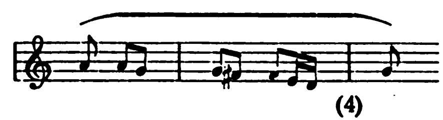


wobei der durch ein weiteres Anschlußmotiv entstehende einzelne Takt 3/4 nicht übersehen sei. Noch stärker ist die Umgestaltung des Themas in Periode XVII, die wieder in C-dur steht, aber den nach D-moll führenden Nachsatz durch die Auslassung von einigen Noten des Themas verkürzt und dann durch einen zweitaktigen Anhang wieder verlängert, nämlich statt (wie Periode XIV):



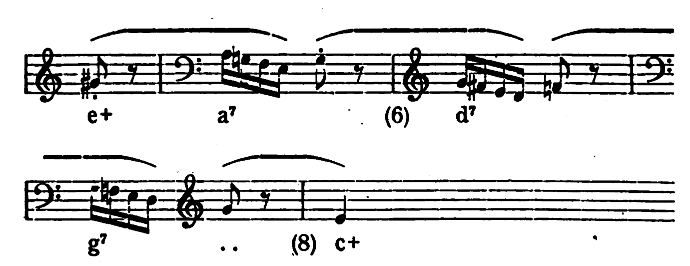
vielmehr so:



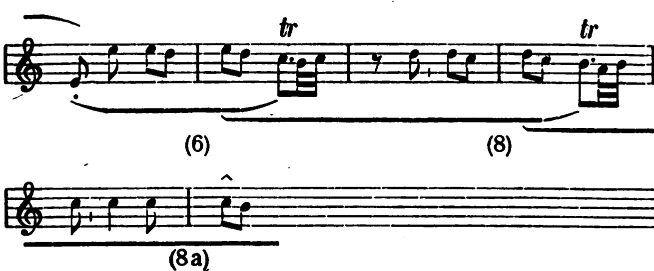
und dann mit einer verkürzten Umgestaltung des Themaschlusses weiter (Periode XVIII):
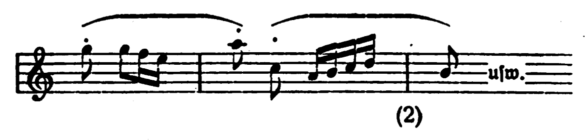


über G-moll und F-dur (Takt 6) zum Halbschluß auf e⁺ (Takt 8 = 4) und mit weiterer Verkürzung der Werte (in Nachbildung der Endung von XVIII, 8):



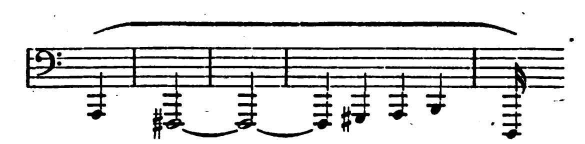
Der neue Themaeinsatz in C-dur (Periode XIX) verändert das Thema wieder stark gegenüber der Form von Periode XIV, da er die Ausweichung vermeidet (beachte das fehlende ♭) und C-dur festhält, worin er den Halbschluß auf g$^+$ durch einen zweitaktigen Anhang bestätigt:



Periode XX führt eine neue Verkürzung der Anfangsmotive des Themas ein:



In dieser ungemein schmiegsamen und flüssigen Form spielt das Thema nicht nur Periode XX, sondern auch weiterhin eine dankbare Rolle (in der Coda Periode XXXII). Die gegen diese am stärksten kontrastierenden Formen nimmt das Hauptmotiv am Ende der Durchführung an (Periode XXIII bei 8 = 4), nämlich die gewaltige Verlängerung, die dem bunten Treiben des Mittelteils Halt gebietet:



Hat man erst bemerkt, daß der Satz doch schließlich Sonatenform hat, so rückt das Fugenartige in eine ganz andere Beleuchtung, nämlich als eine der Fugenkunst zu verdankende Form der thematischen Arbeit. Diese dauernde Weiterschätzung der Fugierung haben sogleich die ersten Schöpfer des modernen Stils, die die Fuge selbst antiquierten, angebahnt, nämlich Johann Stamitz und Franz Xaver Richter und Haydn, Mozart und Beethoven haben sie aufgenommen und zu Ende geführt. Die 34 Perioden des Satzes verteilen sich auf die drei Teile der Sonatenform in folgender Weise:

Einleitung (Adagio): I—IV.
A (Exposition): Periode V—XI:‖.
V. (erstes Thema): 1—8.
VI.: 1—8.
VII.: 1—8.
VIII.: 1—8, 8a, 5—8b.
IX. (Evolution): 1—8, 8a, 8b, 8c.
X. (zweites Thema): 2, 3—4, 5—8 (= 5a), 5a—8a, 5b—8b, 5c—8c, 5d—8d, 5e—8e (= 1).
XI. (Epiloge): 1—8 (Reprise).
B (Durchführung): Periode XII—XXIII.
XII.: 1—8, 8a.
XIII. (A-moll): 1—4 (= 5), 6—8.
XIV. (C-dur): 1—4 (= 5), 6—8.
XV. (d-moll): 1—4 (= 5), 6—8 (= 6), 7a—8a (= 1).
XVI. (A-moll): 1—4 (= 5), 6—8, 7a—8a ($\frac{3}{4}$).
XVII. (C-dur): 1—4 (= 5) ($\frac{3}{4}$), 6—8 (Takttriole).
XVIII. (mit 8 = 2 ansetzend): 2, 3—8 (= 4a), 5a—8a (= 1).
XIX.: 1—8, 7a—8a.
XX.: 1—8, 5a—8a.
XXI.: 2—4, 5, 6—8, 9.

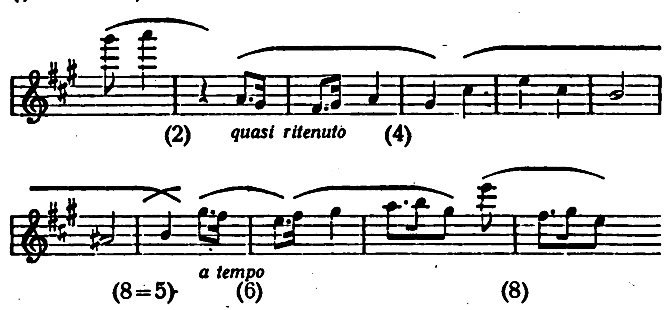
XXII.: 1—2, 2a—4 (= 6), 7—8.

XXIII.: 1—6, 6a—8 (= 4a), Triole für 4a—6a, Triole für 6a—8a (= 4b), 4b—8b, 7c—8c.

C (Wiederkehr der Themen): Periode XXIV bis XXVIII.
XXIV. (= V., erstes Thema): 1—8.
XXV.: 1—6, 5a—6a, 5b—6b, Triole zu 8a.
XXVI. (= IX.): 1—4, 1a—4a, 5—8, 7a—8a, 8b, 8c, 8d.
XXVII. (zweites Thema = X): 2, 3—4, 5—8 (= 5a), 6a—8a, 5b—8b, 5c—8c, 5d—8d, 5e—8e (= 1).
XXVIII. (Epiloge): 1—8, 7a—8a.

D (Coda): XXIX—XXXIV.
XXIX.: 1—8, 5a—8a.
XXX.: 1—8 (= 1).
XXXI.: 1—8 (= 1).
XXXII.: 1—6 (= 7), —8.
XXXIII.: 1—8, 8a.
XXXIV.: 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c.
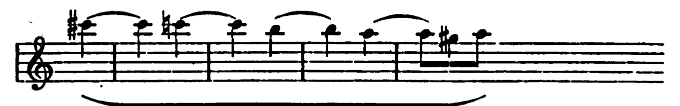
Sehr merkwürdig ist die Struktur des zweiten Themas (Periode X):



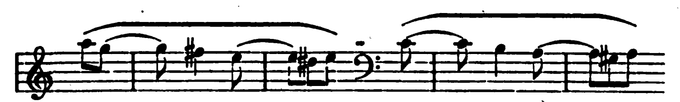
Ebenso Periode XVII in A-dur. Dem breit ausholenden zögernden Vordersatze folgt ein, wie in ein anderes Tempo umschlagender knapper Nachsatz. Zum mindesten wirkt die schließende Zweitaktgruppe wie verkürzt oder wie ein

a tempo nach vorausgegangenem Ritenuto. Ich will nicht unterlassen, hinzuweisen auf die Verwandtschaft dieser Bildung mit den Verkoppelungen heterogener Elemente in engem Rahmen, die Beethoven in mehreren seiner Bagatellen vollzieht, besonders in op. 126 VI und op. 119 II; auch op. 33 VI und VII bieten Berührungspunkte.
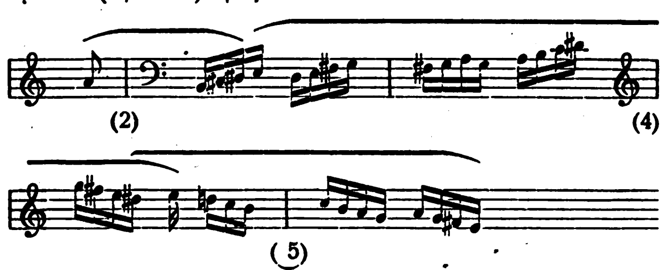
Von den Bildungen der Durchführung ziehen besonders die letzten das Interesse auf sich, die sich am weitesten von der strengen Einhaltung des Themas entfernen, so der Schluß von Periode XX, der dem Flattersinn des seiner langen Noten beraubten Themas (s. oben) das breite synkopische Motiv gegenüberstellt:



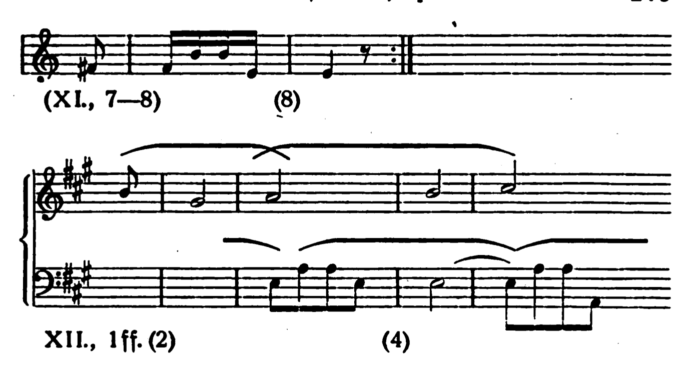
das in Periode XXII in halb so langen Noten noch zweimal wiederkehrt:



Eine Umgestaltung des in Sechzehnteln laufenden Kopfthemas (V, 5—8) ist Periode XXI:

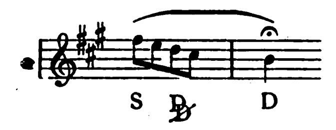


Der Anfang der Durchführung (Periode XII) nimmt in der bekannten mozartischen Weise die Motivbildung der letzten Takte vor der Reprise auf, aber — was wohl zu beachten — mit Veränderung der Stellung im großen Metrum:

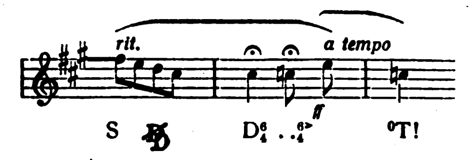


Während das ♪|♬♬|♪ in X, 7—8 abschließenden Sinn hat, wird es XII, 1ff. weiterführend, Brücke über die Zäsuren der Zweitaktgruppen.
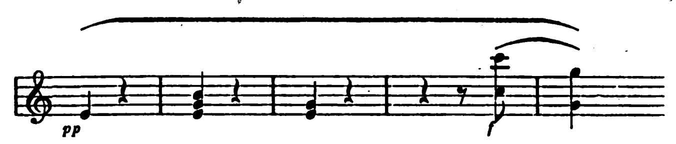
Ein Wort der Erklärung verlangt auch die Vorbereitung des Fugato (Periode XIIIff.). Der Schluß von Periode XII läuft aus in den Halbschluß:



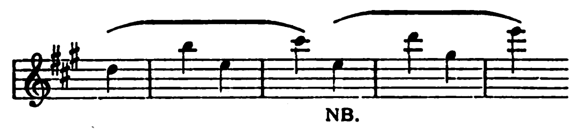
maskiert aber die Dominante als Quartsextakkord, zuerst als großen, dann als kleinen und überspringt dann in der bei Beethoven nicht seltenen Manier (vgl. IX. Sinfonie, 1. Satz, Eintritt des Hauptthemas mit $a^{I>}$—^{0}a) die Auflösung des Quartsextakkords:
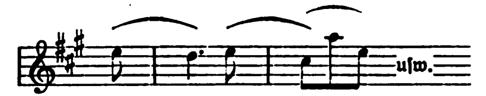


(ähnlich Periode XXIX, 6ff.). Vergleiche auch die ganz ähnliche Einfädelung der Durchführung des ersten Satzes von op. 2^{II} mit der Dp ^{0}h:



was ja auch rein klanglich sehr ähnlich ist. Eine fragliche Note ist mir noch aufgestoßen, nämlich Periode XXVI, Takt 6, das e^2, das wohl besser als fis^2 gelesen würde, da die Bildung eine Sequenz ist, welche das e stört:



Inmitten des ersten Themas tritt Periode VII ein weich beschwichtigender Gedanke auf:



der im Thema den Sinn eines mixolydischen Zwischensatzes hat (Periode V, VI und VIII), so daß sich die liedartige Gliederung a a b a ergibt. Gegenüber der fugenartigen Arbeit wirkt diese Partie als Divertissement, ebenso wie einige weitere Gebilde, die sich in Gegensatz zum Kopfthema stellen (z. B. VIII, 5—8b). Doch möchte ich auf diese fugenmäßige Auslegung keinen Nachdruck legen, da doch die Deutung im Sinne der Sonatenform des Satzes zweifellos wichtiger ist. Nicht übersehen werde dagegen, daß das Thema von Periode VII in der Coda wiederkehrt (Periode XXVIIIff.) und da breiteren Raum gewinnt, ja den eigentlichen Hauptinhalt der Coda bildet. Ist doch Periode XXXIV nur eine verzierte Umgestaltung desselben Gedankens mit leichter Verstärkung der Verwandtschaft mit dem Kopfthema, so daß darin die thematische Einheitlichkeit des ganzen Satzes in prägnanter Weise einen letzten Ausdruck findet. Der Anfang von Periode XXIX knüpft wohl mit Absicht und Bedeutung an die Einleitung an (vgl. XXIX, 1—2).

Hier ist die Skizze der Analyse des ganzen Satzes.

Langsam und ausdruckreich.
Adagio ma non troppo, con affeto.

I. Una corda

D ^{0}T (2) D^7 T S (D) . . S ^{0}T (4)

D^7 ^{0}T D$^{6>}_4$ + 3> = Dp D T (D^7) (6) S ^{0}S D^7

. . (D^7) Ŝp T D (8) T Sp D T

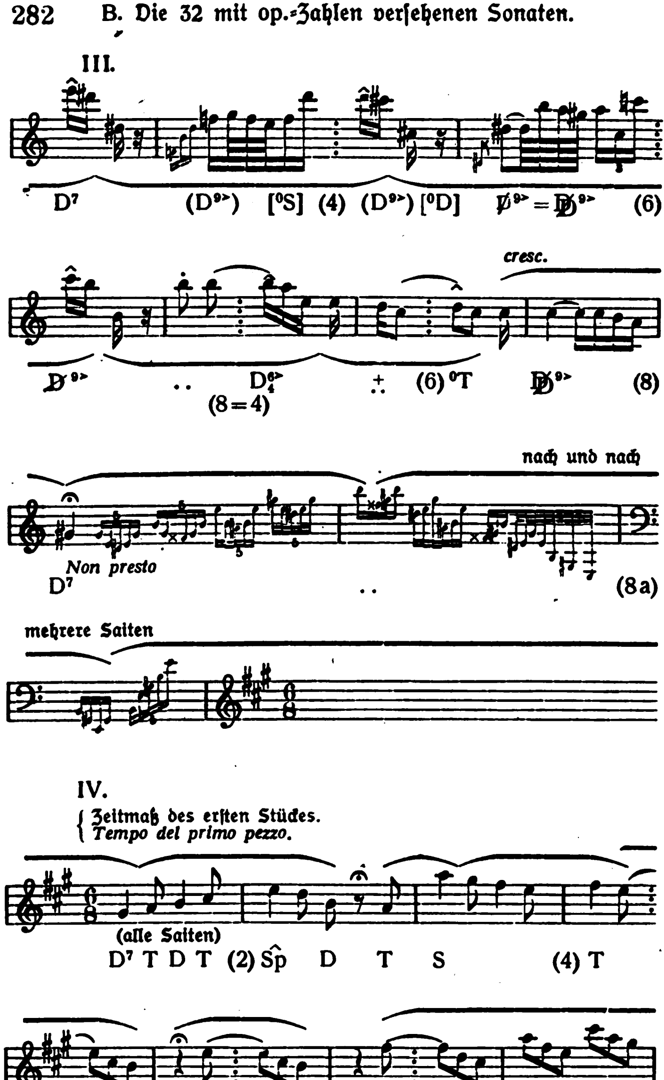
II. 8va
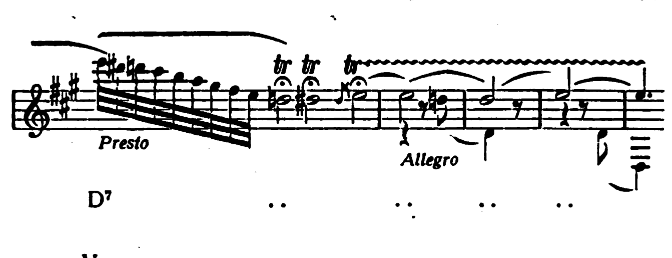
D T (2) D̂ T D T (4)

D̂ T . . = ^{0}Sp (6) D$^{6>}_4$ = ^{0}S

D$^{9>}$ (8 = 2)

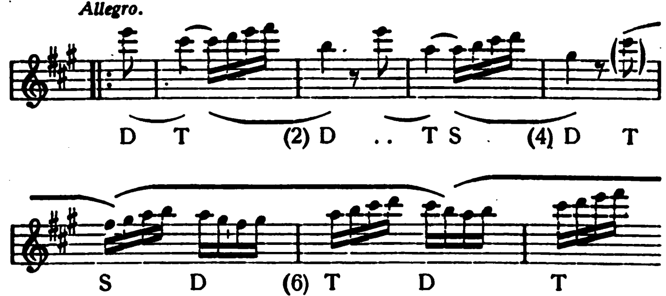
III.

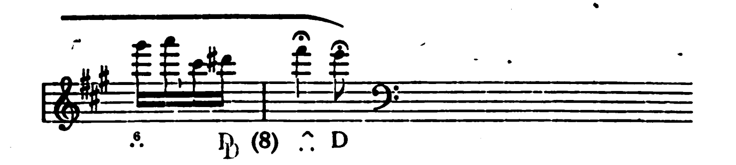

D⁷
(D⁹˃)
[⁰S]
(4)
(D⁹˃)
[⁰D]
(6)
cresc.
(8 = 4)
(6) ⁰T
(8)
nach und nach
Non presto
D⁷
(8a)
mehrere Saiten
IV.
Zeitmaß des ersten Stückes.
Tempo del primo pezzo.
(alle Saiten)
D⁷ T D T (2) Sp D T S (4) T
rit.
stringendo
S T S T .. (8)



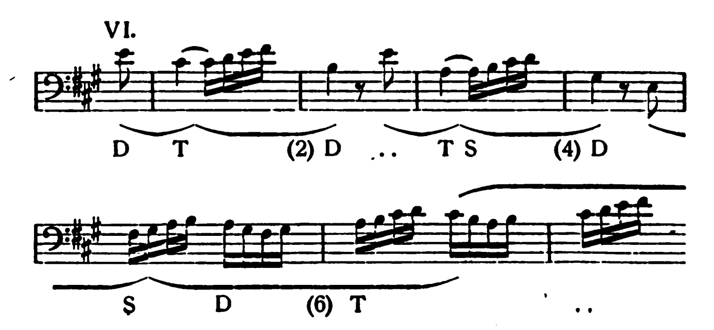
V.

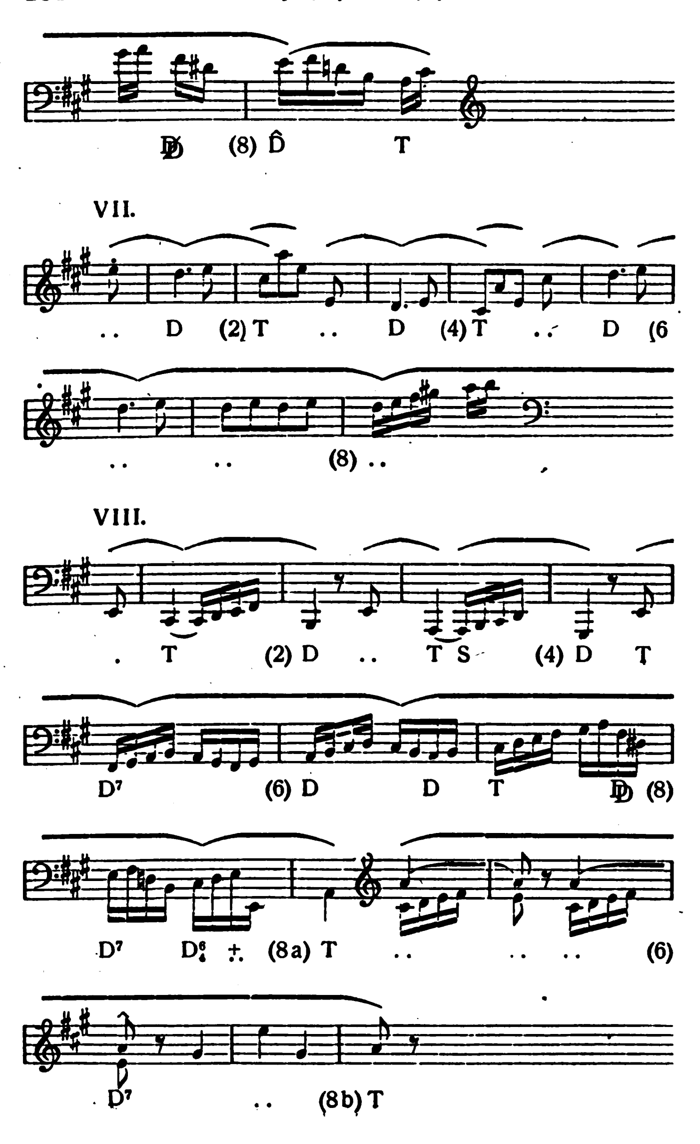
Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit.
Allegro.



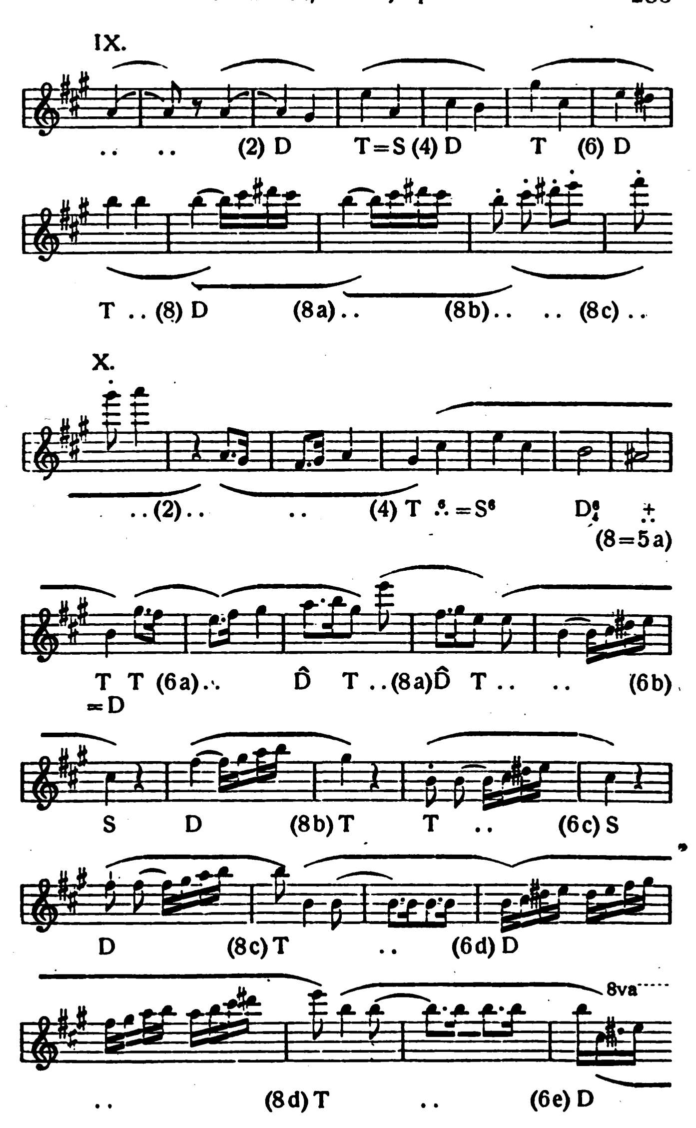


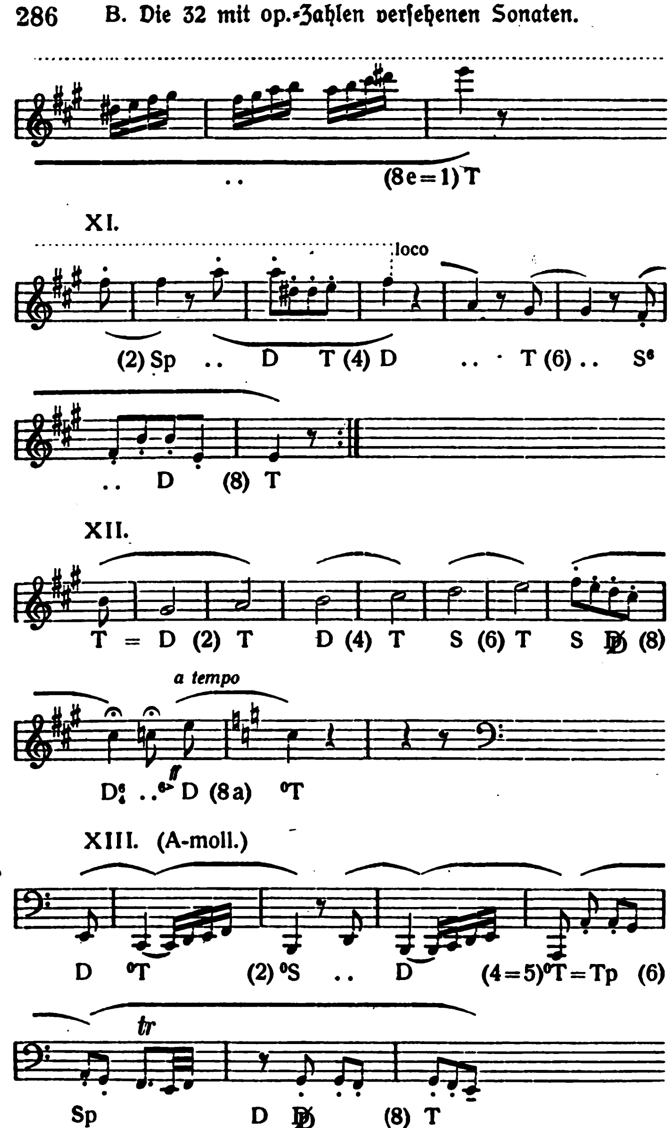
VI.



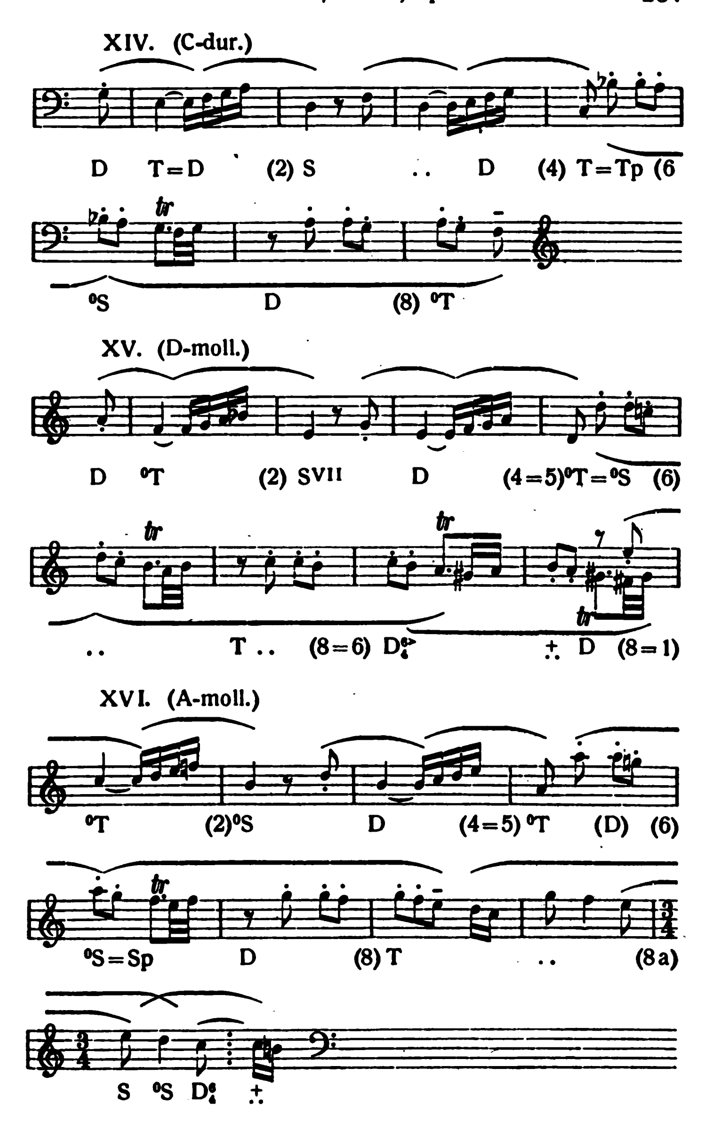


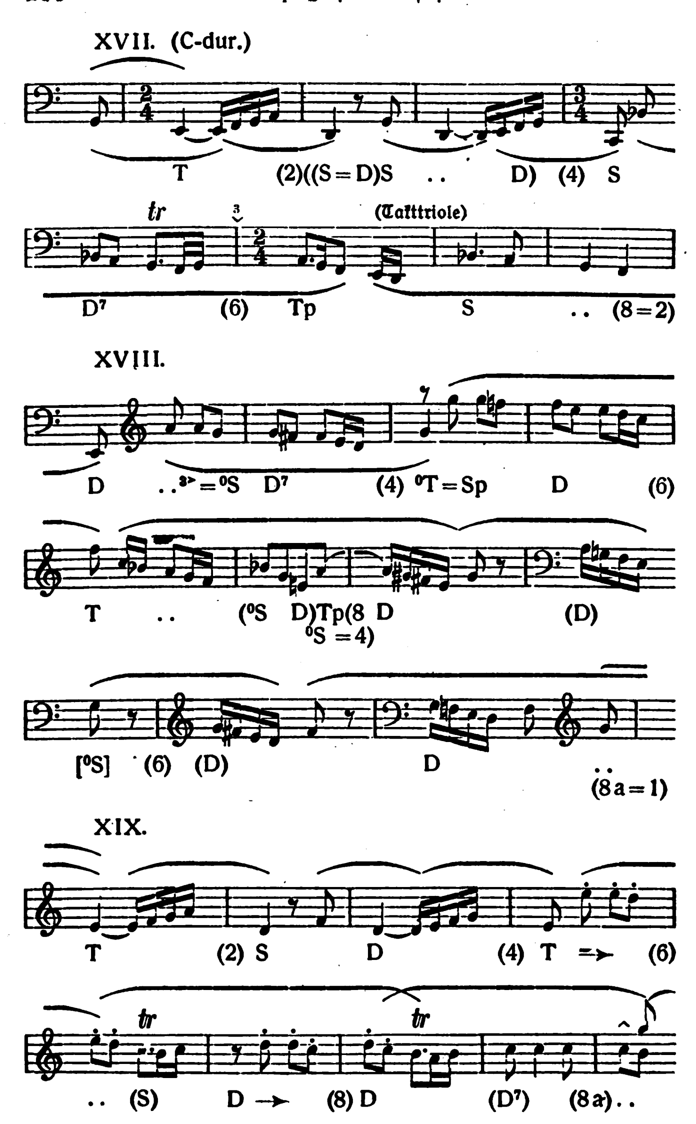
VII.
VIII.

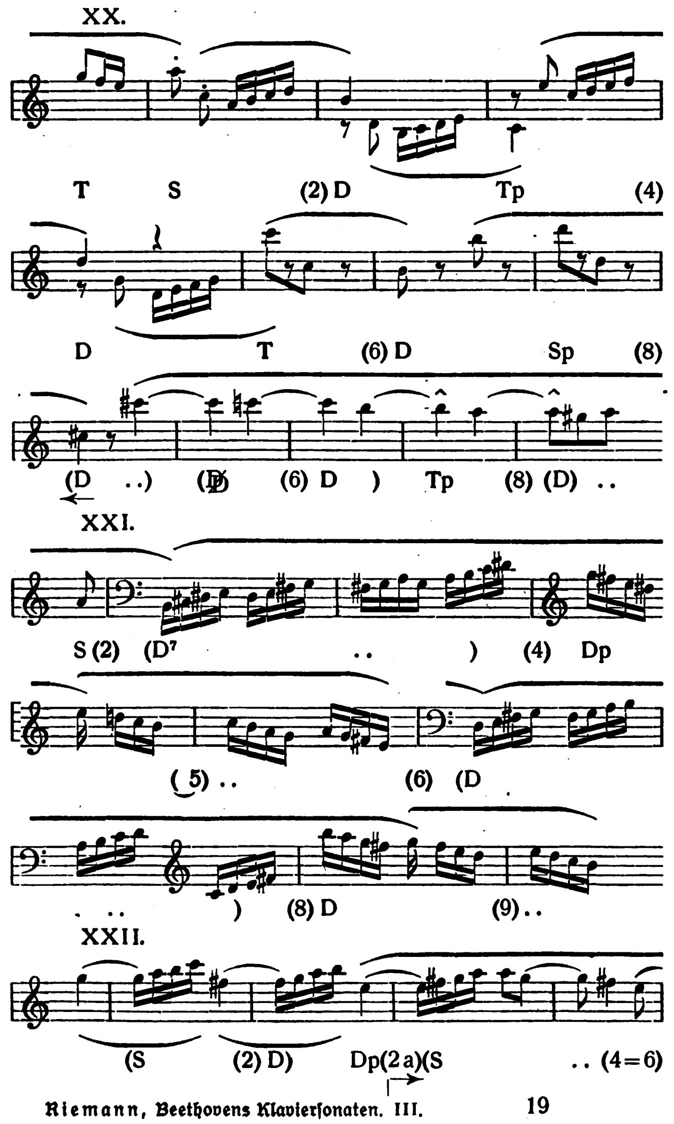

IX.
.. .. (2) D T=S (4) D T (6) D
T .. (8) D (8a) .. (8b) .. .. (8c) ..
X.
.. (2) .. .. (4) T ∴ = S⁶ D⁶₄ (8=5a)
T T (6a) .. D̂ T .. (8a) D̂ T .. .. (6b)
=D
S D (8b) T T .. (6c) S
D (8c) T .. (6d) D
.. (8d) T .. (6e) D
8va
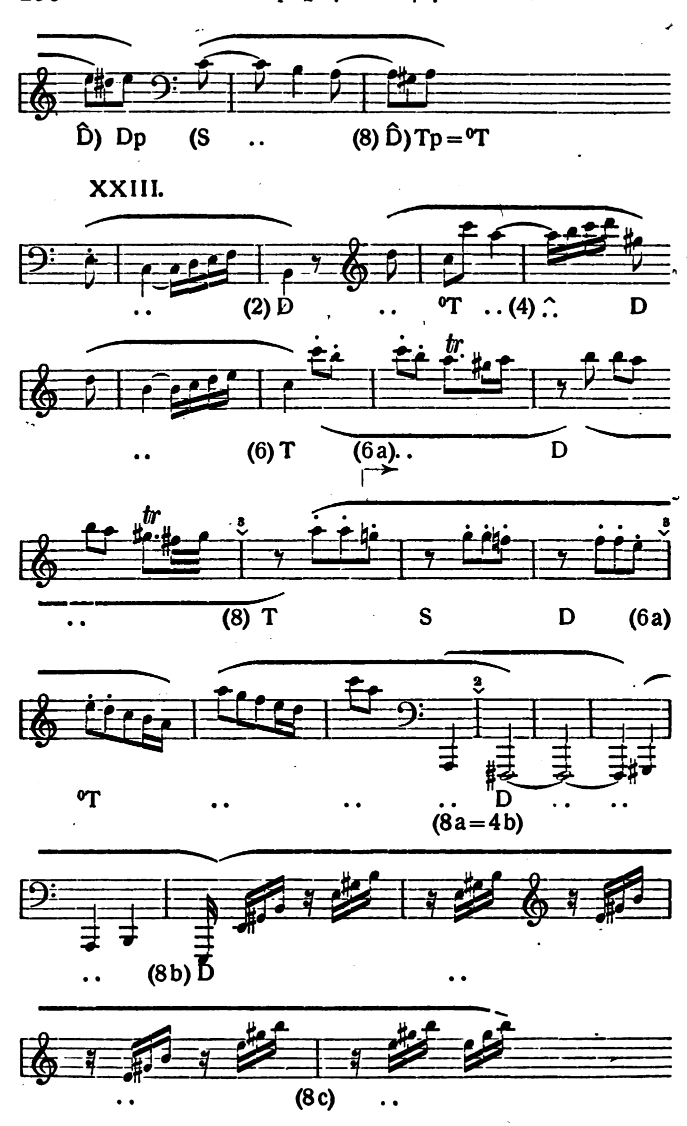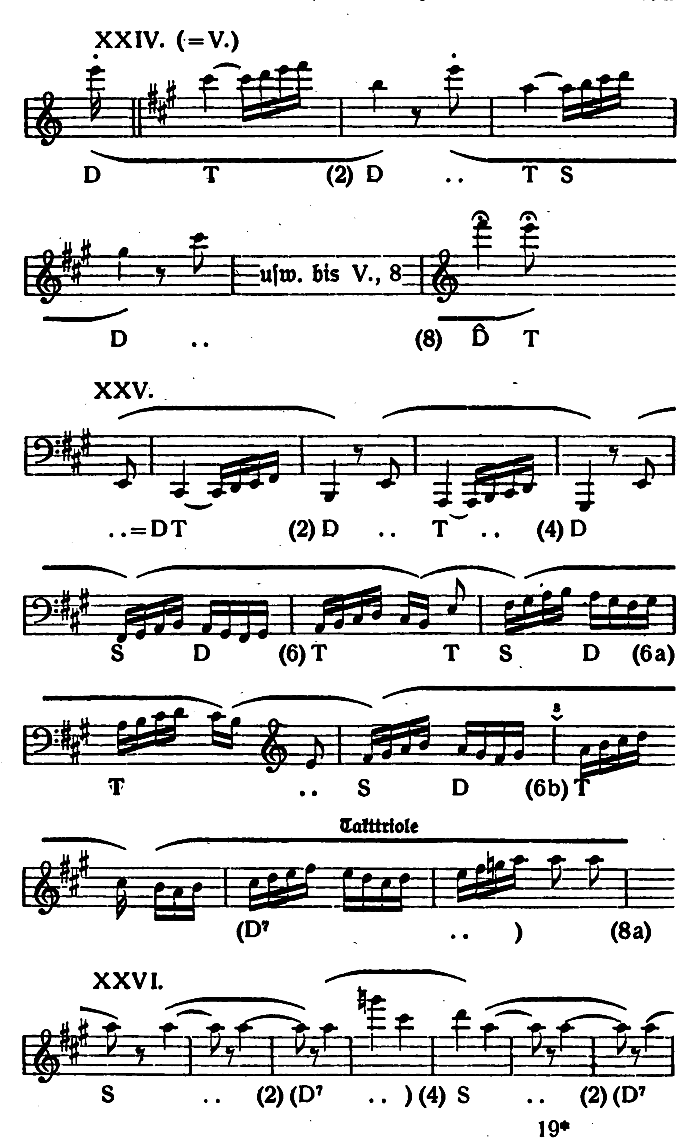


.. (8e=1) T
XI.
loco
(2) Sp .. D T (4) D .. T (6) .. S6
.. D (8) T
XII.
T = D (2) T D (4) T S (6) T S D (8)
a tempo
D .. D (8a) 0T
XIII. (A-moll.)
D 0T (2) 0S .. D (4=5) 0T=Tp (6)
tr
Sp D D (8) T

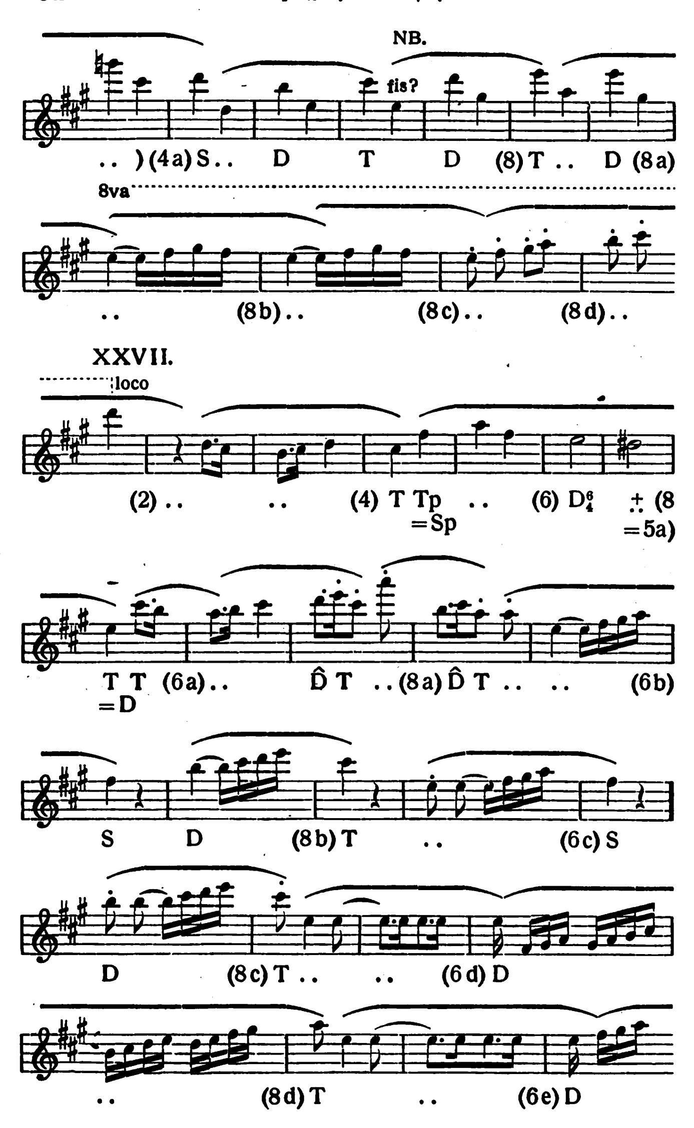

XIV. (C-dur.)
D T=D (2) S .. D (4) T=Tp (6
⁰S D (8) ⁰T
XV. (D-moll.)
D ⁰T (2) SVII D (4=5)⁰T=⁰S (6)
.. T .. (8=6) D .. D (8=1)
XVI. (A-moll.)
⁰T (2)⁰S D (4=5) ⁰T (D) (6)
⁰S=Sp D (8) T .. (8a)
S ⁰S D

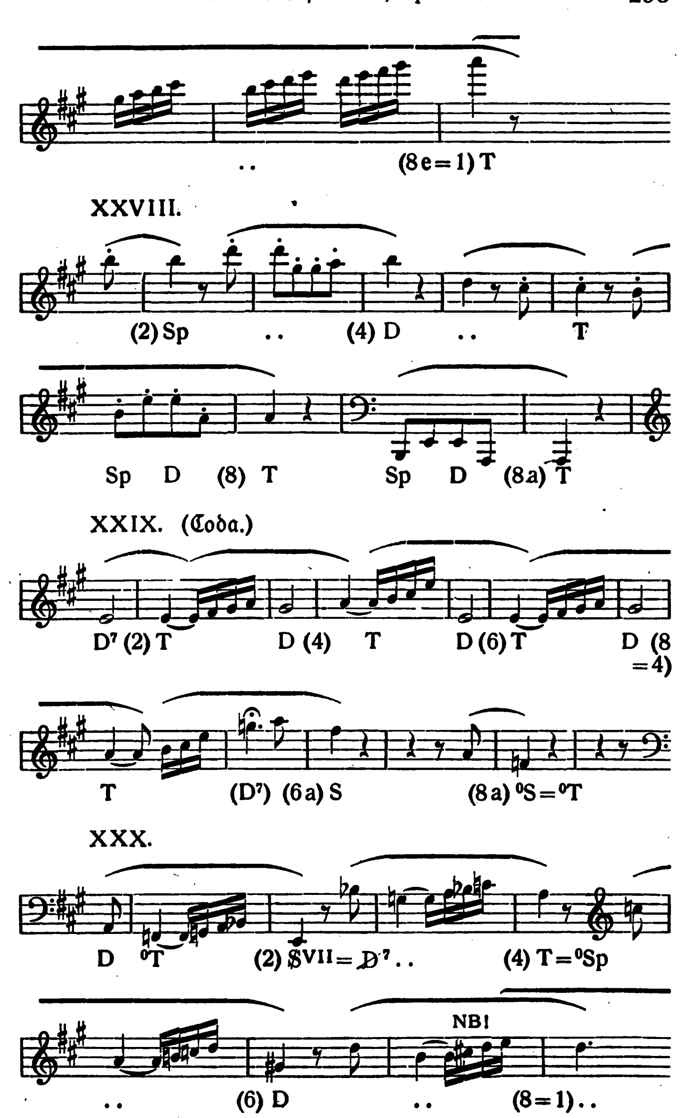

XVII. (C-dur.)
T (2)((S = D)S . . D) (4) S
tr
(Takttriole)
D7 (6) Tp S . . (8 = 2)
XVIII.
D . . 3> = 0S D7 (4) 0T = Sp D (6)
T . . (0S D)Tp(8 D (D)
0S = 4)
[0S] (6) (D) D
(8a = 1)
XIX.
T (2) S D (4) T (6)
tr
tr
. . (S) D (8) D (D7) (8a) . .
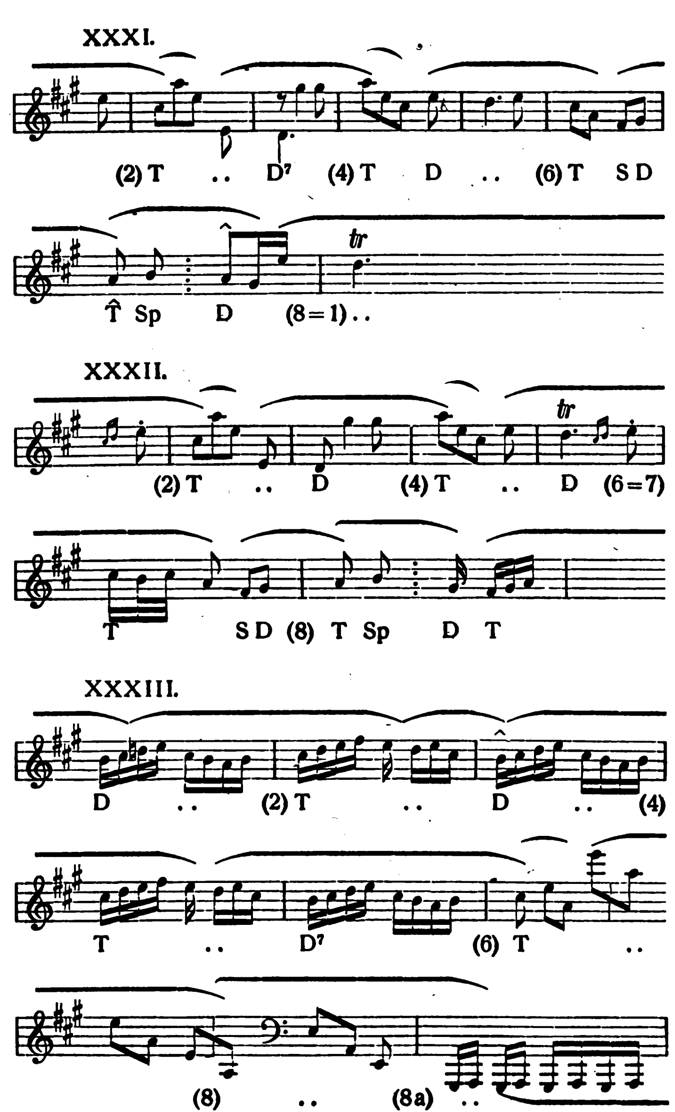

XX.
T S (2) D Tp (4)
D T (6) D Sp (8)
(D ..) (6) D) Tp (8) (D) ..
XXI.
S (2) (D7 ..) (4) Dp
(5) .. (6) (D
. ..) (8) D (9)..
XXII.
(S (2) D) Dp(2 a)(S .. (4=6)


D̂) Dp (S .. (8) D̂) Tp = °T
XXIII.
.. (2) D .. °T .. (4) D
.. (6) T (6a).. D
.. (8) T S D (6a)
°T .. .. .. D .. ..
(8a = 4b)
.. (8b) D ..
.. (8c) ..
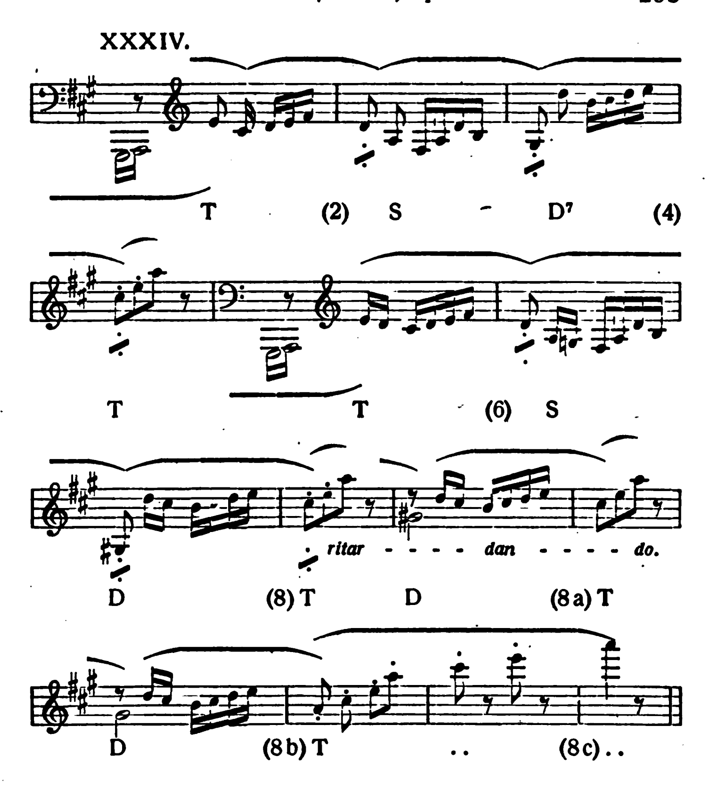

XXIV. (=V.)
D T (2) D .. T S
usw. bis V., 8
D .. (8) D̂ T
XXV.
..=DT (2) D .. T .. (4) D
S D (6) T T S D (6a)
T .. S D (6b) T
Takttriole
(D⁷ ..) (8a)
XXVI.
S .. (2) (D⁷ ..) (4) S .. (2) (D⁷


NB.
fis?
..)(4a) S.. D T D (8) T .. D (8a)
8va
.. (8b).. (8c).. (8d)..
XXVII.
loco
(2) .. .. (4) T Tp =Sp .. (6) D⁶₄ (8 =5a)
T T =D (6a).. D̂ T ..(8a) D̂ T .. .. (6b)
S D (8b) T .. (6c) S
D (8c) T .. .. (6d) D
.. (8d) T .. (6e) D


..
(8e=1) T
XXVIII.
(2) Sp .. (4) D .. T
Sp D (8) T Sp D (8a) T
XXIX. (Coda.)
D7 (2) T D (4) T D (6) T D (8 =4)
T (D7) (6a) S (8a) 0S=0T
XXX.
D 0T (2) SVII=D7.. (4) T=0Sp
NB!
.. (6) D .. (8=1)..


XXXI.
(2) T
..
D7
(4) T
D
..
(6) T
S D
T̂
Sp
D
(8=1) ..
tr
XXXII.
(2) T
..
D
(4) T
..
D
(6=7)
tr
T
S D
(8)
T
Sp
D
T
XXXIII.
D
..
(2) T
..
D
..
(4)
T
..
D7
(6)
T
..
(8)
..
(8a)
..

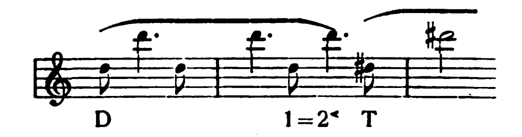
XXXIV.



Sonate 35, B-dur, op. 106.

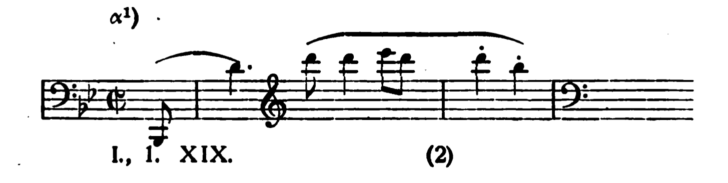
Dem Erzherzog Rudolf gewidmet. Erschienen 1819 als „Große Sonate für das Hammerklavier" bei Artaria & Co. in Wien (angezeigt 15. September 1819 in der Wiener Zeitung), komponiert 1818. Mit gutem Grunde gilt diese Sonate als die kolossalste Beethovens. Die Dimensionen, zu welchen sich in ihr einzelne Partien ausrecken, sind wahrhaft gigantische. Die Anforderungen an die Technik und Ausdauer des Spielers sind enorm gesteigerte, und von dem Instrumente werden klangliche Kraftleistungen verlangt, die
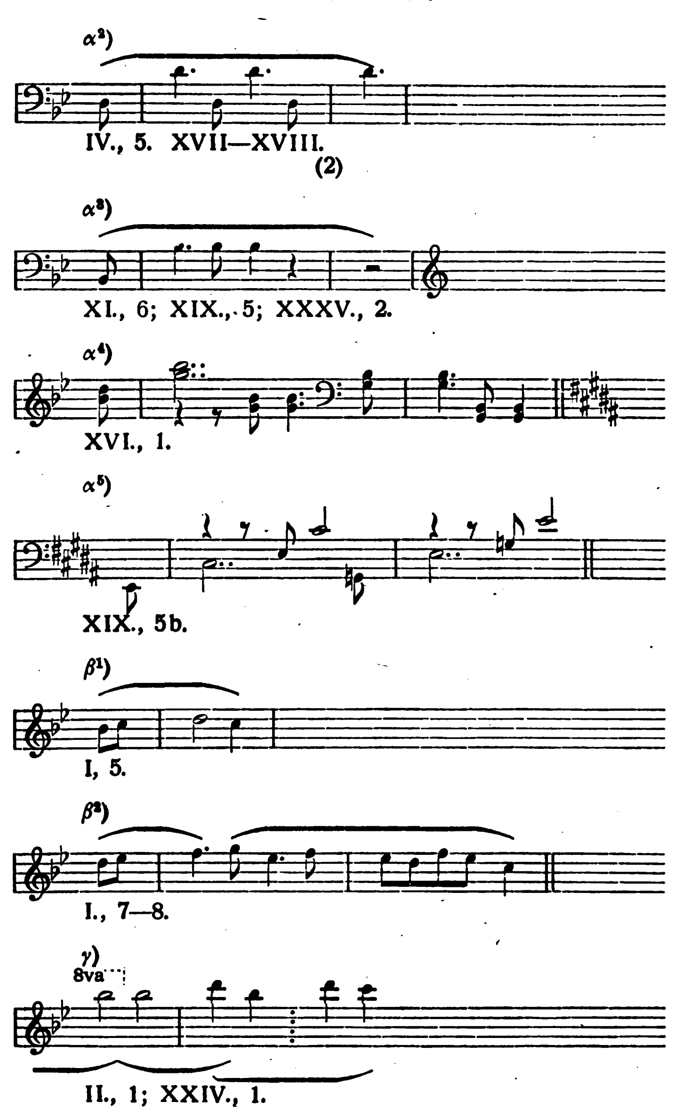
unerhört sind. Lange hat das Werk als ein Prüfstein gegolten, ob ein Pianist imstande war, das Klavier zum Dröhnen und Brüllen zu bringen, bis Frederick Lamond durch eine ganz andere Art der Auffassung dem ein Ende gemacht hat. Er hat als erster es fertig gebracht, den Schein zu wecken, daß die Sonate überhaupt gar nicht schwer ist. Seine restlose Überwindung der technischen Schwierigkeiten hat die Linienführung der Thematik in den Vordergrund gestellt und das Interesse am klaren Aufbau sieghaft durchgeführt. Ganz mit Unrecht hat man lange Zeit op. 106 als „die Hammerklaviersonate" bezeichnet, obgleich doch auch op. 101 diese besondere Bezeichnung trägt, was aber einzig und allein mit der vorübergehenden Absicht Beethovens, die italienischen Bezeichnungen durch deutsche zu ersetzen, zusammenhängt. Die Bemerkung Reineckes (a. a. O. S. 88): „Wie Beethoven das Pianoforte seltsamerweise dieses eine Mal (!) benannte", ist also irrig; doch hat allerdings Beethoven für op. 109, 110 und 111 die Bezeichnung Pianoforte wieder aufgenommen (vgl. die Bemerkungen Bd. III, S. 213). Der erste Satz von op. 106 bereitet der harmonischen Analyse manche Schwierigkeit. Schon ein flüchtiger Blick auf die auffällig heraustretenden Haupttonarten ergibt merkwürdige Resultate: B-dur, G-dur, H-moll, H-dur, und dann Ges-dur und Es-dur. Das zweite Thema steht im ersten Teile in der Dur-Tonart der Unterkleinterz G-dur, und diese Tonart tritt daher bereits im Nachsatze von Periode IV bedeutsam auf (IV 4 Halbschluß auf d^+) und bleibt herrschend bis zum Ende von Periode X (6 Takte vor der Reprise). Die Durchführung lenkt nicht, wie die Schlußtakte vor der Reprise, wieder zu B-dur zurück, sondern hält zunächst G-dur fest, geht aber dann nach C-moll und Es-dur, in denen sich das Fugato abspielt (Periode XIIff.). Sehr merkwürdig ist der Eintritt des H-dur beim Übergange von Periode XVII zu Periode XVIII, wo wieder der Halbschluß auf d^+ mit dem punktierten Viertelrhythmus erreicht ist, wie Periode IV vor Eintritt des G-dur. Die plötzliche Erhöhung des d zu dis:
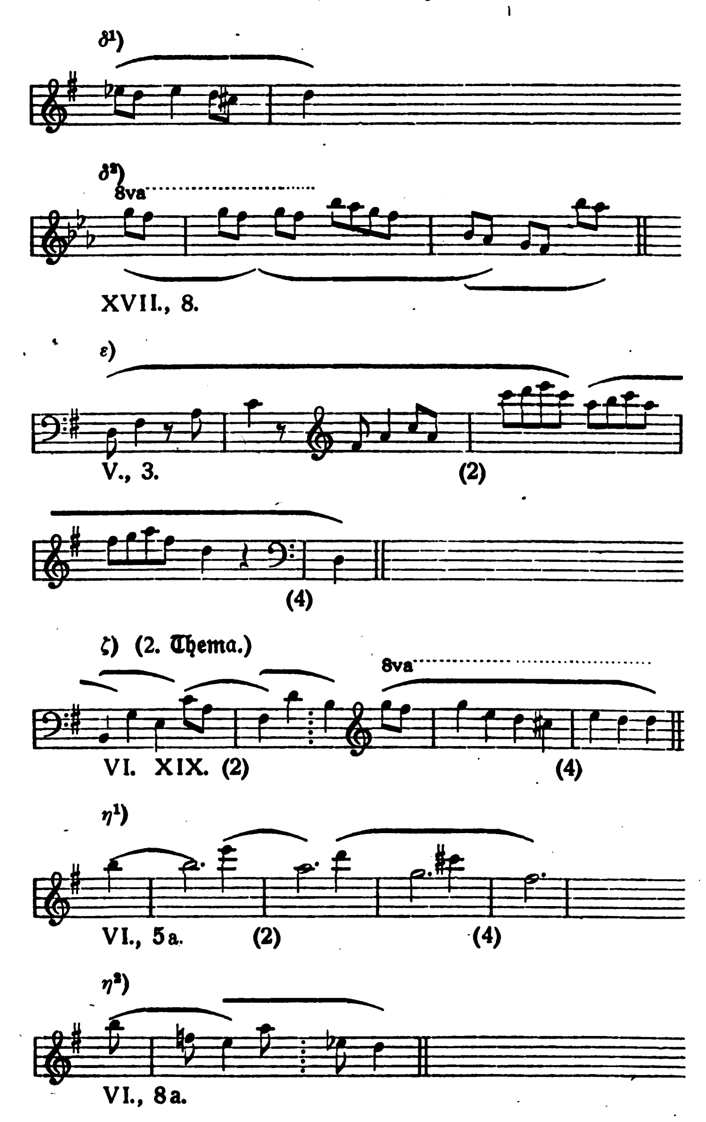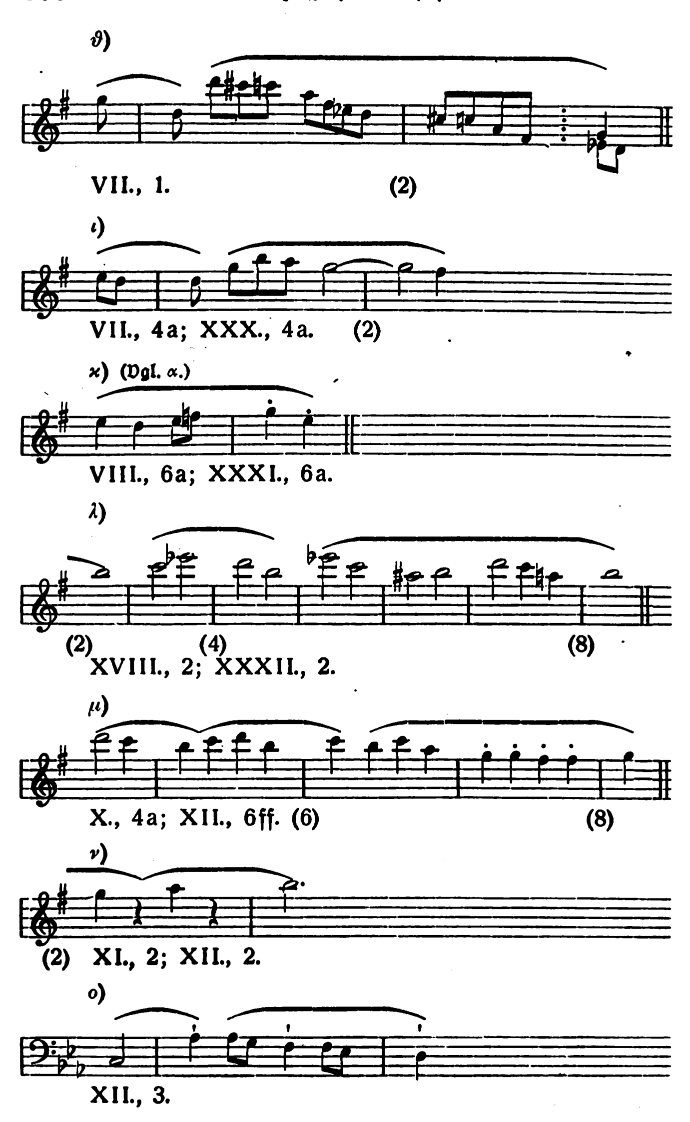


gehört zu der Kategorie der Unisonomodulationen durch einen kleinen Sekundschritt, die wir schon mehrmals fanden (im ersten Satze von op. 10 III: a^2—b^2 = $\overset{1=3}{D\ D}$, im Schlußsatze von op. 7: b^2—h^2 = $\overset{1\gtrless 3}{D\ D}$, vgl. Bd. I, S. 336 und Bd. I, S. 264). Doch ist hier die Umdeutung eine weit kompliziertere: d wird zum Leittone zu dis, also = cisis, das im H-dur-Akkorde übermäßige Sekunde ist oder aber in fis⁺ übermäßige Quinte. Hier wie dort handelt es sich um einen Leittonschritt zum Anfangstone des neuen Themas, das den Kern der Epiloge bildet (Periode IX in B-molldur), und außer Periode XVIII in H-molldur, auch noch Periode XXXII in B-molldur wiederkehrt und zwar in allen drei Stellen mit der orthographischen Ungenauigkeit, daß statt der übermäßigen Sekunde der Tonika die erniedrigte Terz geschrieben ist, was zwar angesichts der Mischung von Dur- und Moll-Elementen (°S) begreiflich, aber doch nicht korrekt ist. Ist die Tonalität Dur, so ist in H-dur cisis-dis, in G-dur ais-h, in B-dur cis-d das allein orthographisch Korrekte.

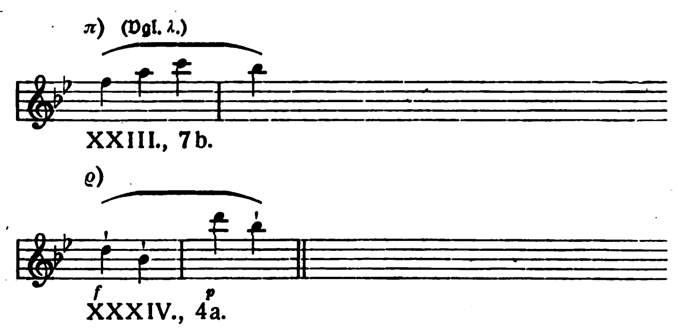
Stellen wir zunächst die Hauptmotive des ganzen Satzes übersichtlich zusammen und versuchen deren thematische Zusammengehörigkeit klarzulegen und ihre Verarbeitung in den 36 Perioden des Satzes zu verfolgen, so ergibt sich folgendes Bild:
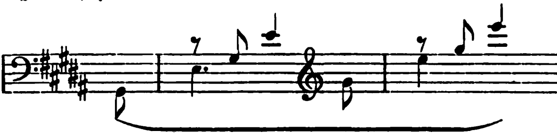



α²)
IV., 5. XVII—XVIII.
(2)
α³)
XI., 6; XIX., 5; XXXV., 2.
α⁴)
XVI., 1.
α⁵)
XIX., 5b.
β¹)
I, 5.
β²)
I., 7—8.
γ)
8va
II., 1; XXIV., 1.


δ¹)
δ²)
8va
XVII., 8.
ε)
V., 3.
(2)
(4)
ζ) (2. Thema.)
8va
VI. XIX. (2)
(4)
η¹)
VI., 5a.
(2)
(4)
η²)
VI., 8a.

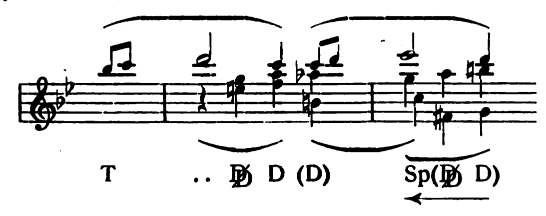

ϑ)
VII., 1.
(2)
ι)
VII., 4a; XXX., 4a.
(2)
κ) (Vgl. α.)
VIII., 6a; XXXI., 6a.
λ)
(2)
(4)
(8)
XVIII., 2; XXXII., 2.
μ)
X., 4a; XII., 6ff. (6)
(8)
ν)
(2) XI., 2; XII., 2.
o)
XII., 3.



Bei weitem die wichtigste Rolle spielt durch den ganzen Satz das Kopfmotiv (α), und zwar sein Anfang, der Ansprung aus der Tiefe und das Aufnehmen des punktierten Rhythmus, die mit 2 bis 4 bezeichneten Nebenformen streifen alles Beiwerk ab bis auf diese beiden Elemente, das melodische des Aufwärtssprunges und das rhythmische der Punktierung, ja in XIX, 5bff. wird durch gedrängte Imitation und komplementäre Rhythmik sogar die Punktierung verschleiert:



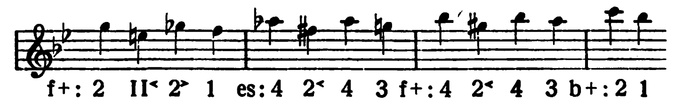
und dennoch bleibt die Herkunft aus dem Kopfmotiv kenntlich. Nicht unbemerkt bleibe die reiche, harmonische Ausgestaltung des Motivs β), dessen weibliche Endung (Vorhaltsbildung) stark mit chromatischen Elementen harmonisiert ist und der halben Note jedesmal zwei Akkorde unterstellt:
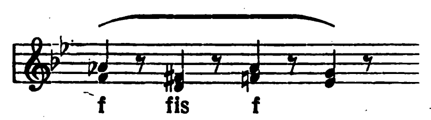


Das Motiv γ) ist eigentlich nur eine Art Dehnung von Motiv β):



wobei Beethoven die ihm in seiner letzten Periode so liebe Figuration durch Umschreibung mit der Ober- und Untersekunde anwendet (d b d c für c); vgl. die Bagatellen op. 119^{VII} und op. 126^{III}, das Adagio von op. 106, das Scherzo von op. 110 usw. Periode II 8—8a führt die Wahl der kleinen Ober- und Untersekunde zu der künstlichen Umschreibung der Sekundfolge f^2—g^2—a^2—b^2:



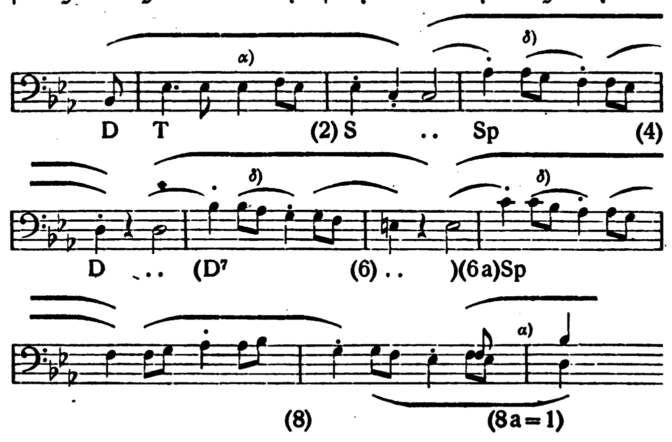
Es versteht sich von selbst, daß diese künstlichen Umschreibungen nicht durch zu schnelle Temponahme undeutlich gemacht werden dürfen, vielmehr ziemlich breit und akzentuiert herausgebracht werden müssen, so daß das Ohr imstande ist, die durch die Chromatik entstehenden querständigen Noten aufzufassen:



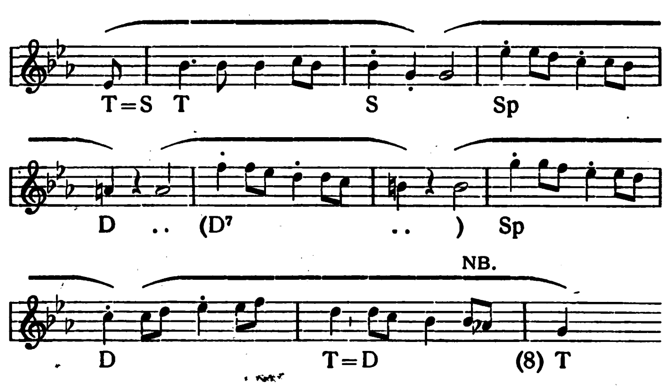
Eine solche Klarlegung der Faktur durch den Vortrag ist natürlich überall oberstes Gebot, hat aber zur Voraussetzung das liebevolle Eindringen des Spielers in das Verständnis des Details. Das bloße glatte Herunterspielen im strengen Takt mutet dem Hörer etwas Unmögliches zu, da, was das Notenbild verbirgt, bereits durch den Spieler entstellt und weiter verwirrt wird.

Alle diejenigen Partien, in denen harmoniedurchsättigte Kleinarbeit hervortritt, so besonders das zweite Thema (Periode VI), auch die reich ausgestattete Sequenz bei

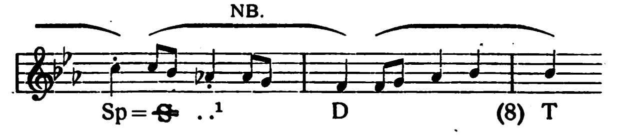
VI, 5a—8a), erfordern das detailliertere Eingehen des Spielers auf die motivische Struktur und Klarlegung derselben durch breiten Vortrag. Umgekehrt vertragen aber nicht nur, sondern fordern sogar diejenigen Partien, in denen die Harmonie in mehrtaktigen Abständen wechselt und daher einzelne Kadenzen 8 und mehr Takte in Anspruch nehmen, eine etwas beschleunigte Vortragsweise, die dem Hörer das Auffassen der großen Konturen erleichtert, so z. B. Periode IV—V, die Übergangspartien zum zweiten Thema, auch Periode VII—VIII die weitausgeführten Anhänge zum zweiten Thema, während die Epiloge von Periode IX ihrer beunruhigenden Bestimmung gemäß keine Beschleunigung vertragen. Von den Teilen der Durchführung werden wieder diejenigen, in denen die Harmonie in breiten Abständen wechselt, wie Periode XVI—XVII und Periode XIX, Anspruch auf Belebung haben, während die strenger fugenartig gestalteten Partien (Periode XII—XV) eine Zügelung des Tempos wünschenswert machen, die dem Hörer gestattet, die Fugenarbeit zu verfolgen. Das Fugenthema ist aus einer Fortspinnung des Kopfthemas durch Gegenüberstellung eines neuen Motivs (*o*) gebildet. Auch hier entspricht die Konstruktion der Fuge nicht den strengen Regeln der Bach-Epoche. Das achttaktige Thema:



müßte nach den alten Hausregeln der Beantwortung mit es—b beginnen, anstatt mit f b. Doch ist die Fugierung gegenüber dem Schlußsatze von op. 101 eine wesentlich strengere, da sie die Comes-Form in der Oberquinte bringt und nicht, wie die Fuge in op. 101, mit Imitation in der Terz operiert. Auch daß der Schluß des Comes zur Haupttonart zurückmoduliert, wie der Schluß des Dux zur Dominante modulierte, entspricht den Regeln, allerdings nicht streng. Eine ganz strenge Beantwortung, wie sie die aus der Fugenpraxis abstrahierten Regeln ergeben, würde etwa so aussehen müssen:
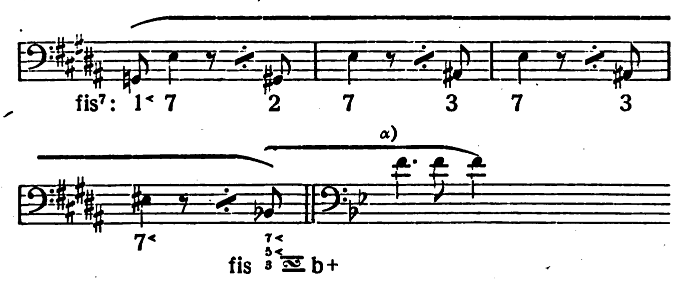


d. h. dem T = S des Dux (bei XII, 8) müßte ein T = D im Comes (bei XIII, 8) entsprechen. Statt dessen stellt Beethoven die beiden Taktmotive der Schlußgruppe um:

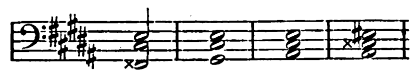


verändert also ziemlich stark die Zeichnung und verlegt die Stelle der Rückmodulation einen Takt zurück. Der umgedeutete Akkord ist nämlich der C-moll-Akkord, der in B-dur S p ist, aber zum S̶ von Es-dur umgedeutet wird. Ein weiterer Verstoß gegen die Fugenordnung ist aber, daß sich

dem ersten Auftreten des Dur gleich eine imitierende Gegenstimme gesellt, die sich sogar kanonartig (in der Unterquinte) gebärdet, aber gleich im zweiten Takt die Sexte c—as durch die Quarte f b beantwortet. Der gleiche Verstoß gegen die strenge Imitation wiederholt sich Takt 2 des Comes (ges beantwortet durch c f). In Summe ergibt sich also, daß die Imitationen doch nur freie sind und weder den Vorschriften der Fuge noch denen des Kanons gerecht werden. Auch vermißt man hier wieder, wie im Schlußsatz von op. 101, einen wirklichen „Gegensatz“; denn das eigentlich dem Stammotiv (α, Anfang des Kopfmotivs) fremde Motiv δ ist zwar ein Gegensatz zu Motiv α), aber integrierender Bestandteil des Fugatothemas. Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit eine gewisse rhythmische Monotonie der ganze Fugatopartie durch das fast unausgesetzte Pulsieren des Motivs ♫ ♩ ♫ ♩ in allen Stimmen. Von den sonstigen Geschehnissen der Durchführung zieht vor allem noch der Schluß derselben die Aufmerksamkeit auf sich, welcher aus der Dominantharmonie von H-dur ($fis^{9>}$) zur Wiederkehr der Kopfthemas (b-dur) übertritt mit der kecken Führung (XIX, 6aff.):



d. h. eigentlich:



so daß das g durch den Fortgang zu fisis gedeutet wird und der erhöhten Septime eis (Beethoven schreibt schon antizipierend f die verminderte Sexte ais f) sich latent die über-

mäßige Quinte cisis gesellt, so daß der B-dur-Akkord enharmonisch vollständig erreicht ist, als 3 $5^{<}$ $7^{<}$ von fis^{+}. Auch das ist wohl ein harmonisches Unikum, wie das $1 = 2^{<}$

e e f

bei XVIII, 2. Eine andere mögliche Deutung ist: cis cis d

ais ≅ b b
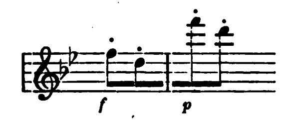
d. h. $= S^{8<}_{1<}$ T. Der Übertritt von Ges-dur nach H-moll (Periode XXIV—XXV) ist nur graphisch, nicht klanglich frappierend, da er sich durch die enharmonische Verwechslung von ges^{+} mit fis^{+} bzw. ces-moll mit h-moll als ein schlichtes D—^{0}T erklärt. Der Vergleich des wiederholten ersten Themas in Periode XXff. mit seinem ersten Auftreten Periode Iff. ergibt eine nicht unbeträchtliche Erweiterung im dritten Teil, deren Grund natürlich schließlich nichts anderes als die veränderte Tonart des zweiten Themas ist (B-dur statt G-dur). Daß dabei aber der Umweg über Ges-dur und H-moll gemacht wird, ist freilich nicht eine Naturnotwendigkeit, wohl aber ein genialer Einfall; denn Periode II steht wie Periode I in B-dur und hätte natürlich auch im dritten Teile (Periode XXIV) wieder in B-dur stehen können. Die Verankerung der Haupttonart in der Unterterztonart Ges-dur ist wohl zunächst zu erklären als eine starke Abwehrung der Modulation zur Dominanttonart. So tritt an Stelle des Halbschlusses auf f^{+} (bei III 4ff.) hier (XXVI, 4ff.) der auf cis^{+} bzw. zuletzt fis^{+}, der die Fortspinnung des Motivs β) bis zur Erreichung von Fis-dur (Ges-dur) zur Voraussetzung hat. Das Kopfmotiv in H-moll zu Anfang von Periode XXVIII bildet den Höhepunkt der Modulationsspannung ist die Fata Morgana dieses Satzes, die sich in überraschendster Weise auflöst mit den Harmonien:

^{0}fis—g^{+}—^{0}g—f^{7}—b^{+},

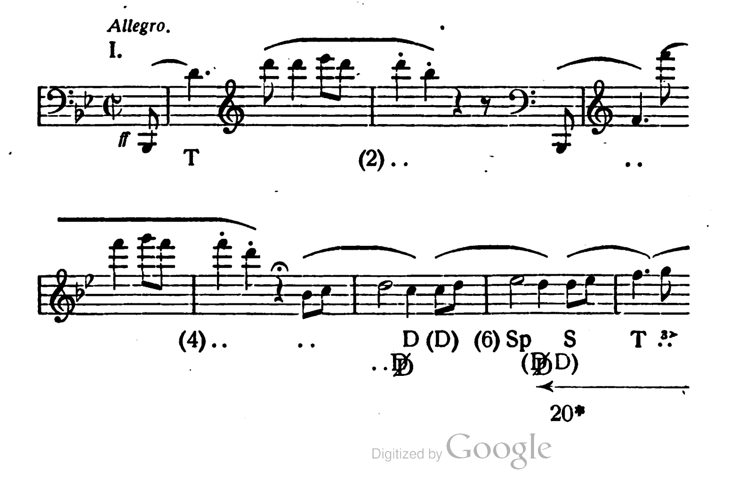
d. h.: ^{0}T=(Đ ∴) Sp—D^{7}—T

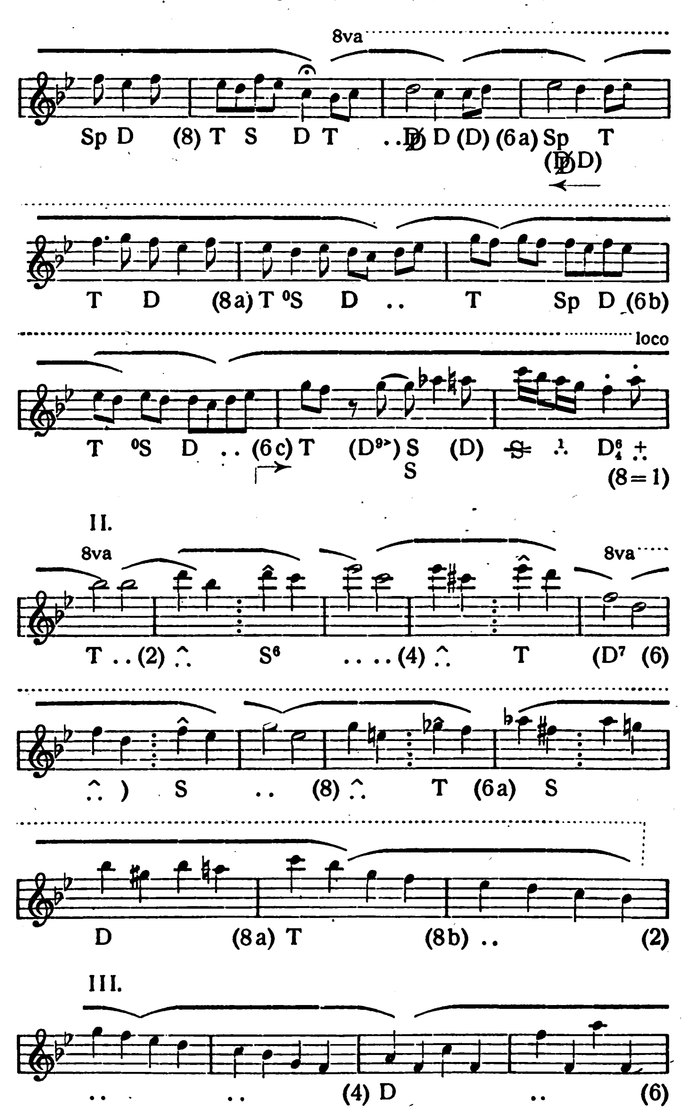
und so den Weg nach B-dur zurückfindet (auch diese Stelle ist eine Erweiterung gegenüber dem ersten Teile). Sie tritt an Stelle des durchgehaltenen d^{+} von Periode IV, 3—8a und leitet ebenso wie diese zum zweiten Thema

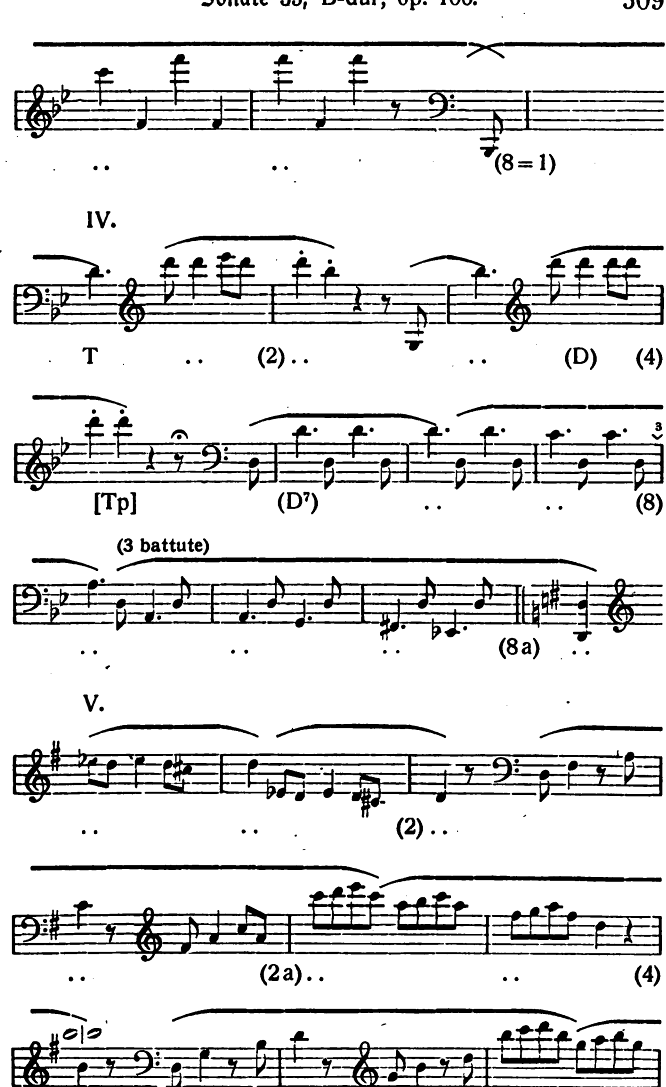
über, wiederum mit den langatmigen Harmoniebewegungen im großen Allabrevetakt (𝅗𝅥|𝅗𝅥, Periode XXVIII = Periode V). Ein Kunstbau von schwindelnder Großartigkeit ist diese Durchführung der Sonatenform mit ihrer Überfülle bedeutsam hervortretender Ideen. Periode V—X erstehen aus dem Bereiche von G-dur in das von B-dur übersetzt als Periode XXVIII—XXXIII wieder, und erst mit Erreichung der Stelle der Reprise im ersten Teil setzt sich eine Coda an (Periode XXXIV—XXXV), die zunächst noch einmal das Epilogenmotiv (λ) aufnimmt, dann aber das Kopfmotiv (Periode XXXV—XXXVI) breit in B-dur zu Ende führt. Das Motiv ϱ)

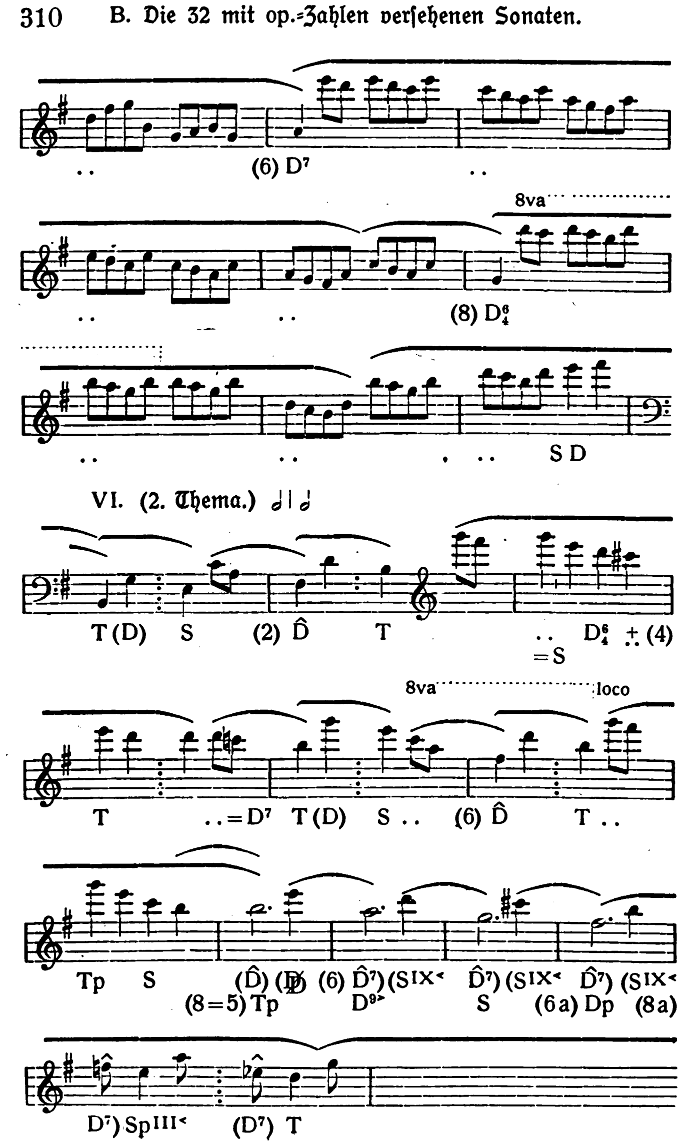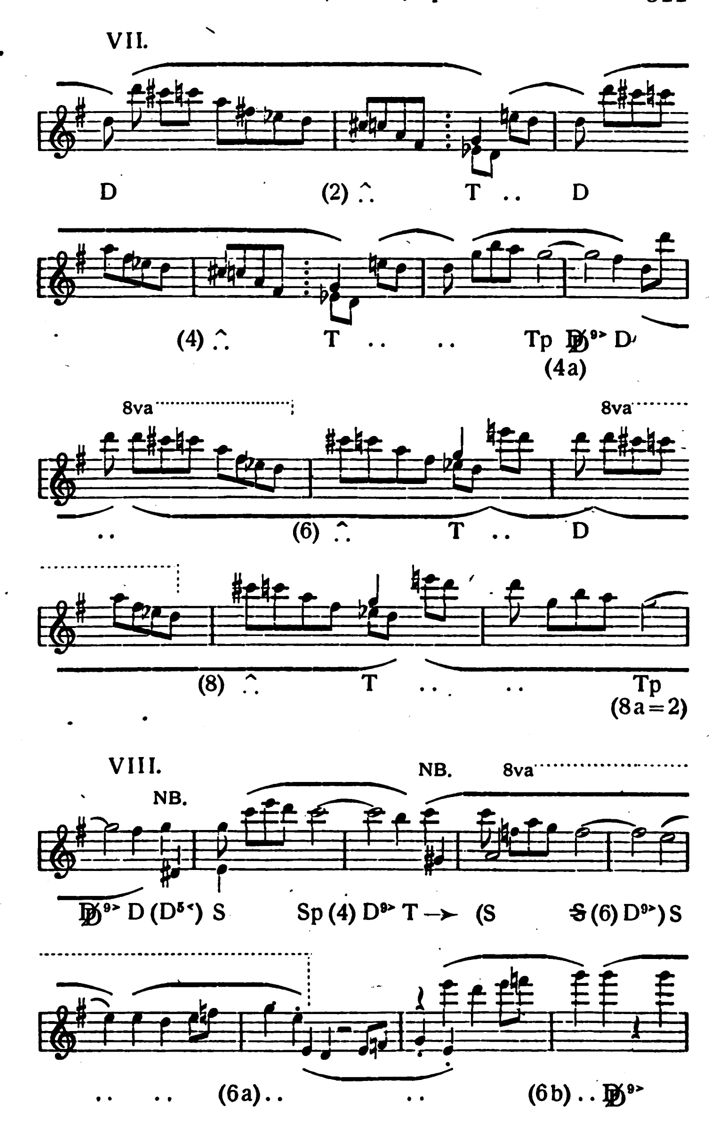


ist natürlich nur eine Fortspinnung der Endung des Kopfmotivs, ein letztes Ausleben des Rhythmus. Nicht übersehen sei das ausgeschriebene Ritardando (als quasi-ritardando) im Nachsatze von Periode XXXV (je ein ganzer Takt Pause nach Takt 6 und nach Takt 7. Alles weitere besagt die Skizze der Analyse.

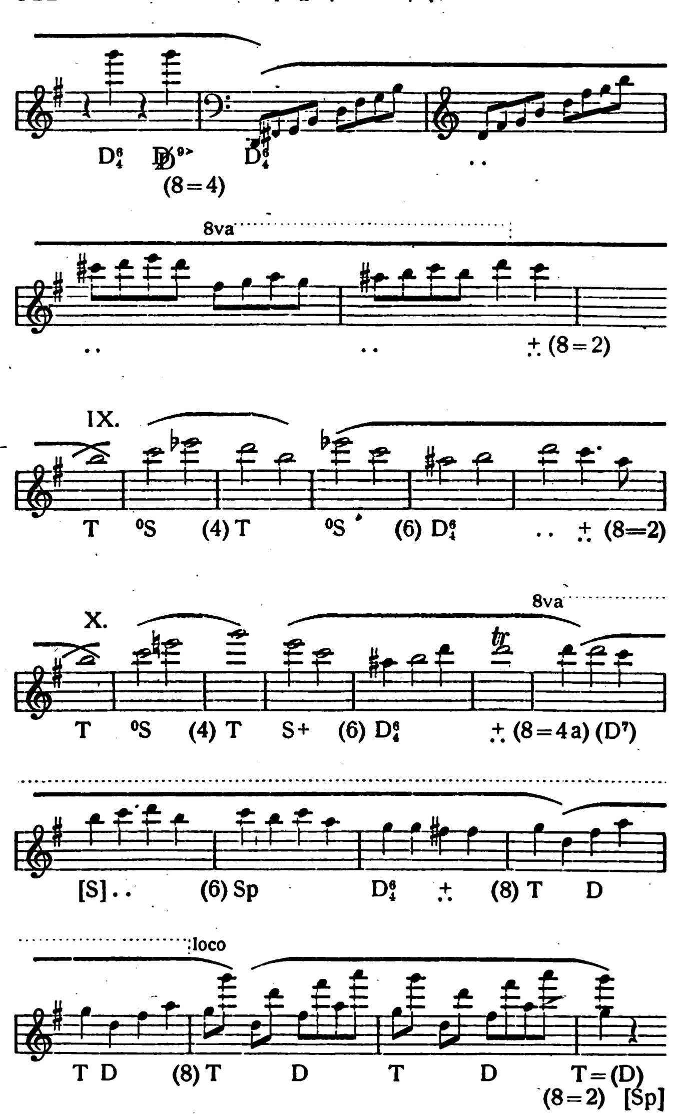



8va
Sp D (8) T S D T . . D D (D) (6a) Sp T
(D D)
T D (8a) T ⁰S D . . T Sp D (6b)
loco
T ⁰S D . . (6c) T (D⁹) S (D) S D ⁶₄
S
(8=1)
II.
8va
T . . (2) S⁶ . . . . (4) T (D⁷ (6)
8va
) S . . (8) T (6a) S
D (8a) T (8b) . . (2)
III.
. . . . (4) D . . (6)

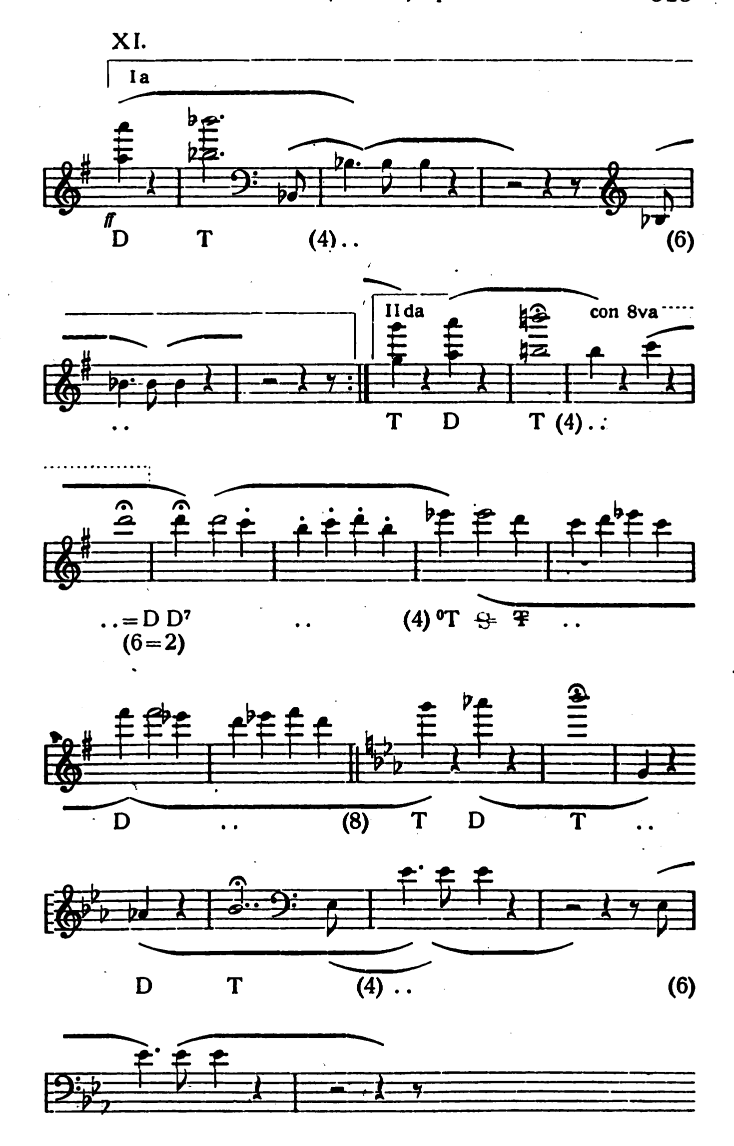

(8=1)
IV.
T
(2)
(D)
(4)
[Tp]
(D7)
(8)
(3 battute)
(8a)
V.
(2)
(2a)
(4)
D6/4


(6) D7
8va
(8) D6/4
S D
VI. (2. Thema.)
T (D) S (2) D̂ T
.. D6/4 (4)
=S
8va
loco
T ..=D7 T (D) S .. (6) D̂ T ..
Tp S (D̂) (D) (6) D̂7) (SIX< D̂7) (SIX< D̂7) (SIX<
(8=5) Tp D9> S (6a) Dp (8a)
D7) SpIII< (D7) T

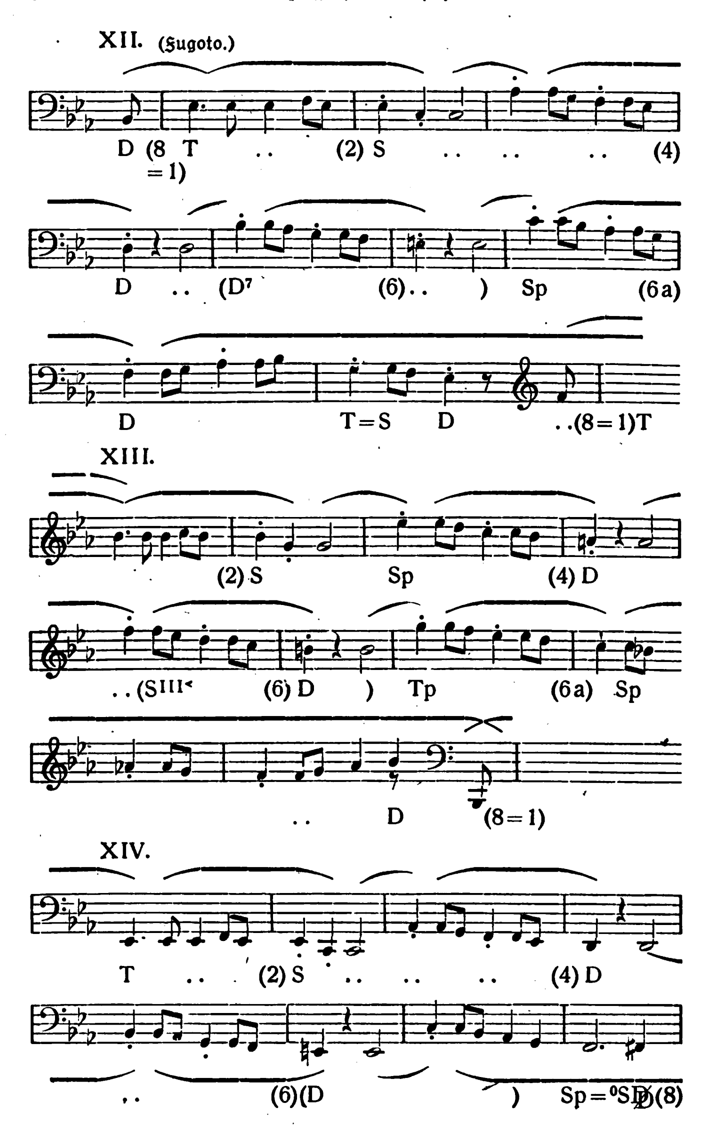

VII.
D
(2)
T ..
D
(4)
T
..
..
Tp
D
(4a)
8va
8va
..
(6)
T
..
D
(8)
T
..
..
Tp
(8a=2)
VIII.
NB.
NB.
8va
D (D⁵<) S
Sp (4) D⁹> T
(S
(6) D⁹>) S
..
..
(6a)..
..
(6b)..



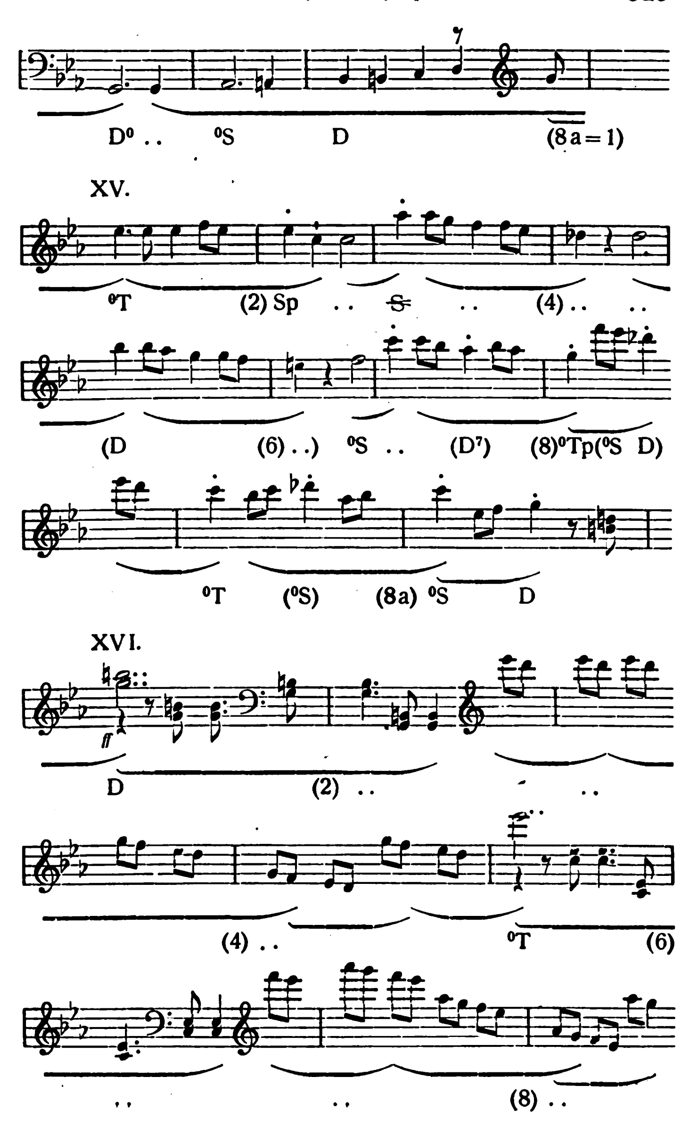
8va
IX.
T
⁰S
(4) T
⁰S
(6) D
(8=2)
X.
8va
T
⁰S
(4) T
S+
(6) D
(8=4a) (D⁷)
[S]
(6) Sp
(8) T
D
loco
T D
(8) T
D
T
D
T=(D)
(8=2)
[Sp]


XI.
Ia
ff
D T (4).. (6)
..
IIda
con 8va
T D T (4)..
..=D D7
(6=2)
..
(4) 0T
..
D .. (8) T D T ..
D T (4).. (6)

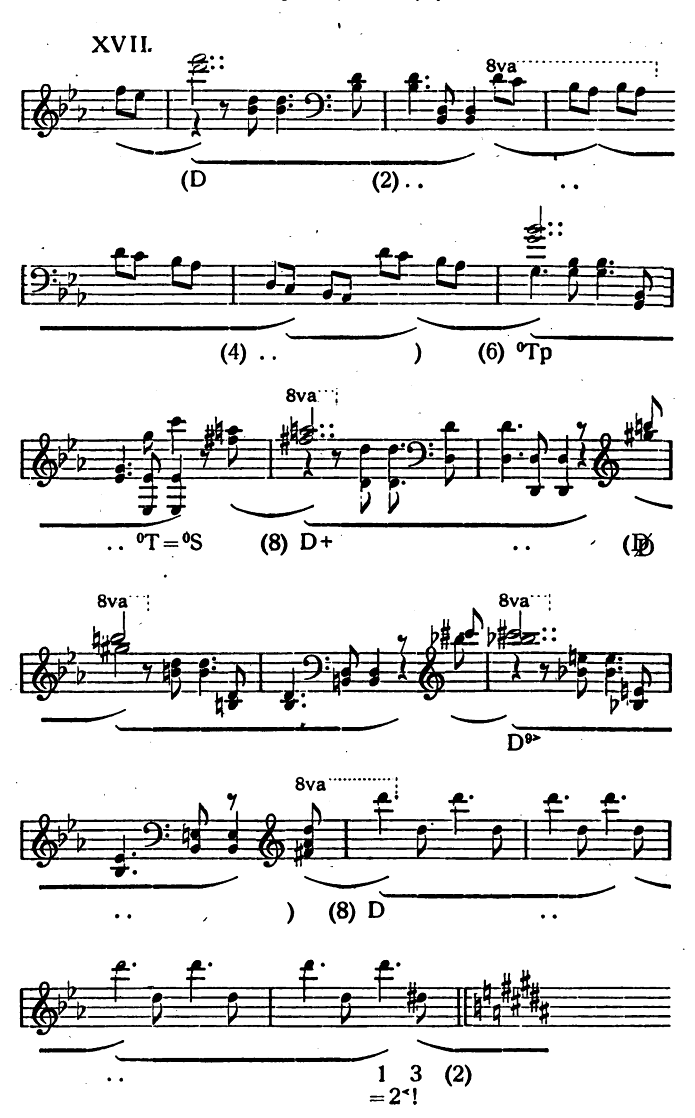
XII. (Fugato.)

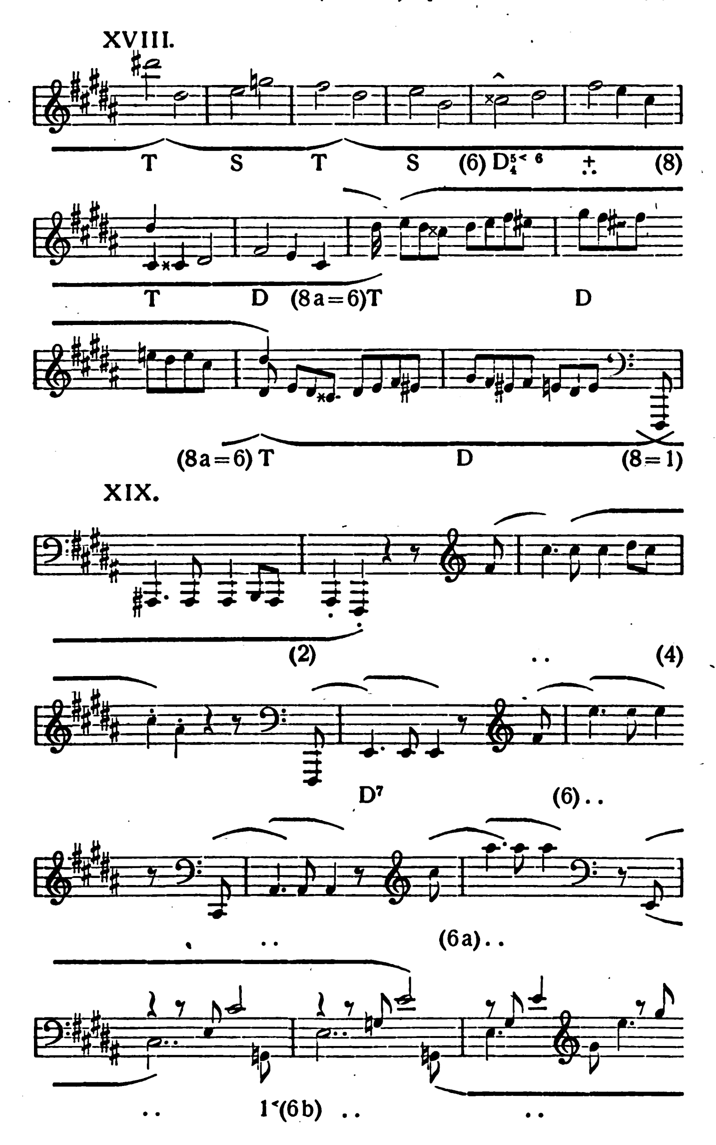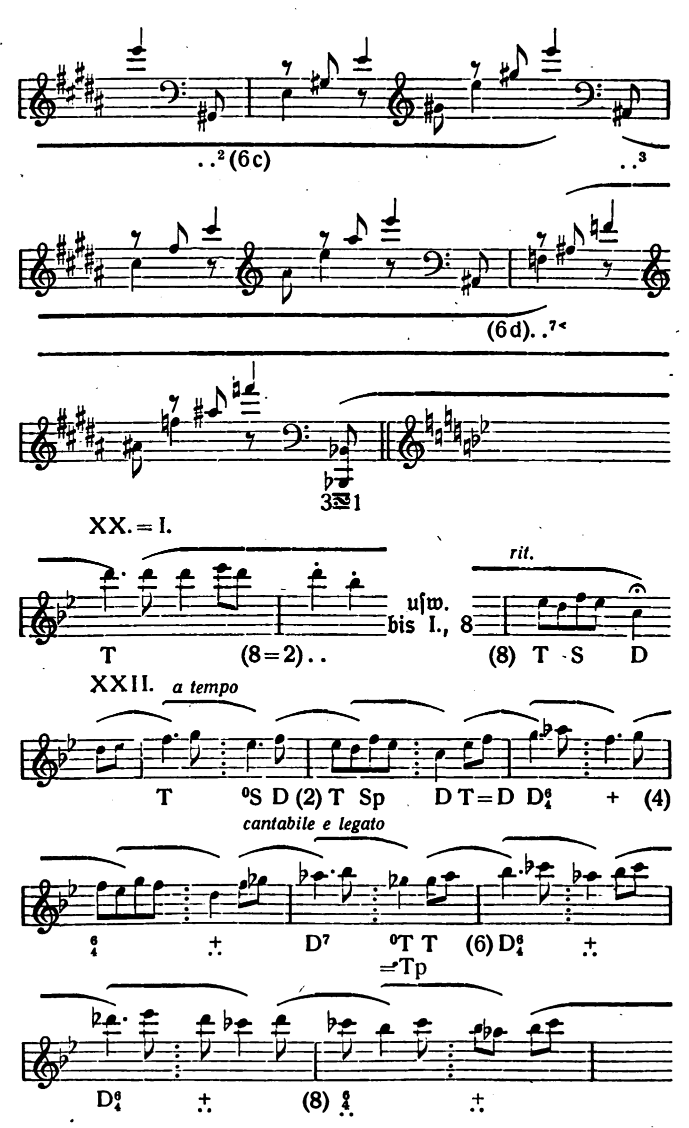


D (8 T .. (2) S .. .. .. (4)
=1)
D .. (D7 (6)..) Sp (6a)
D T=S D ..(8=1)T
XIII.
(2) S Sp (4) D
..(SIII< (6) D) Tp (6a) Sp
.. D (8=1)
XIV.
T .. (2) S .. .. .. (4) D
.. (6)(D) Sp=⁰SD (8)


D⁰ . .
⁰S
D
(8a=1)
XV.
⁰T
(2) Sp
. .
S
. .
(4) . .
. .
(D
(6) . .)
⁰S . .
(D⁷)
(8)⁰Tp(⁰S D)
⁰T
(⁰S)
(8a)
⁰S
D
XVI.
ff
D
(2) . .
. .
(4) . .
⁰T
(6)
. .
. .
(8) . .

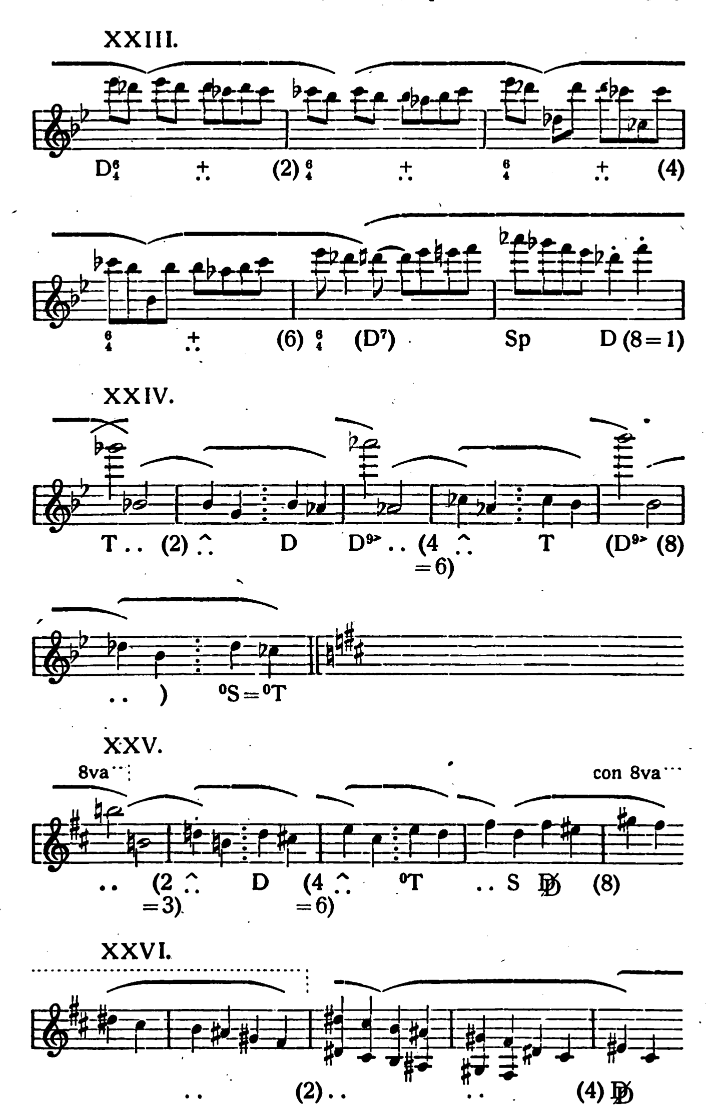
XVII.

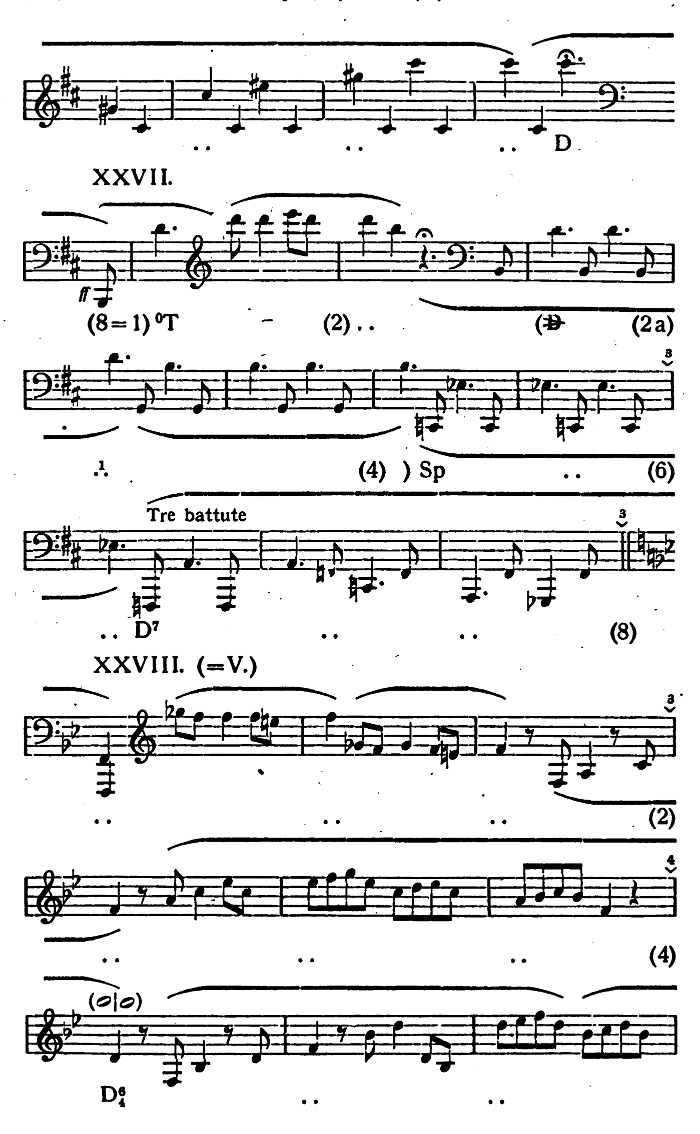


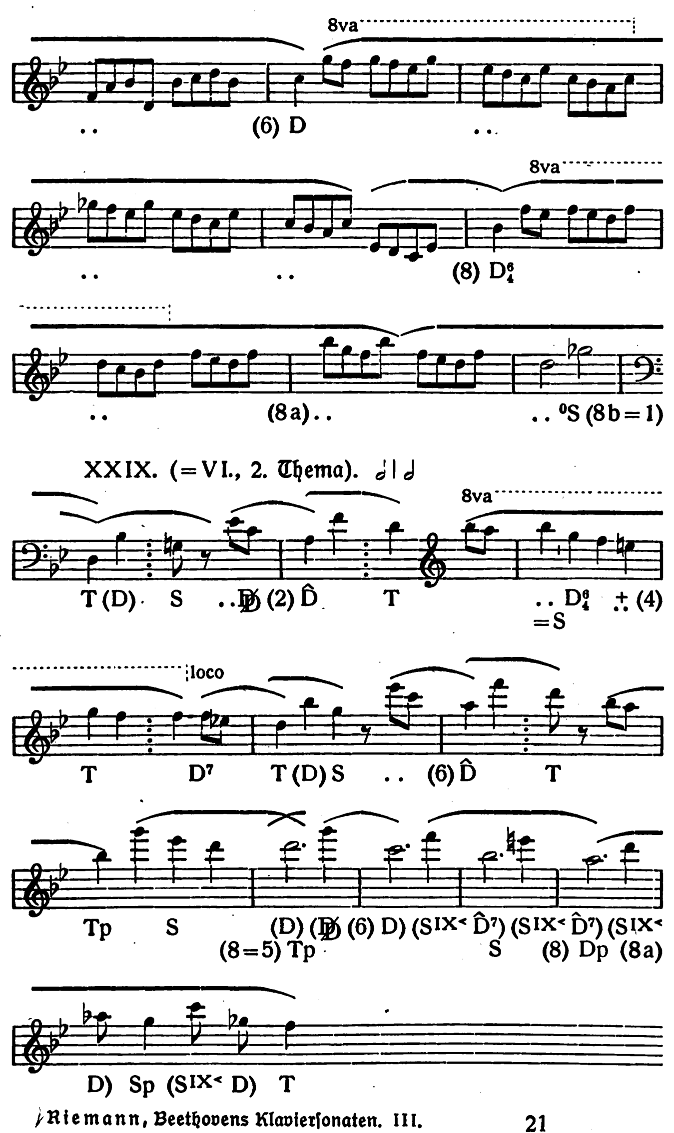

XVIII.
T S T S (6) D$^{5<6}_{4}$ (8)
T D (8a=6)T D
(8a=6) T D (8=1)
XIX.
(2) (4)
D^{7} (6)
(6a)
1$^{<}$(6b)

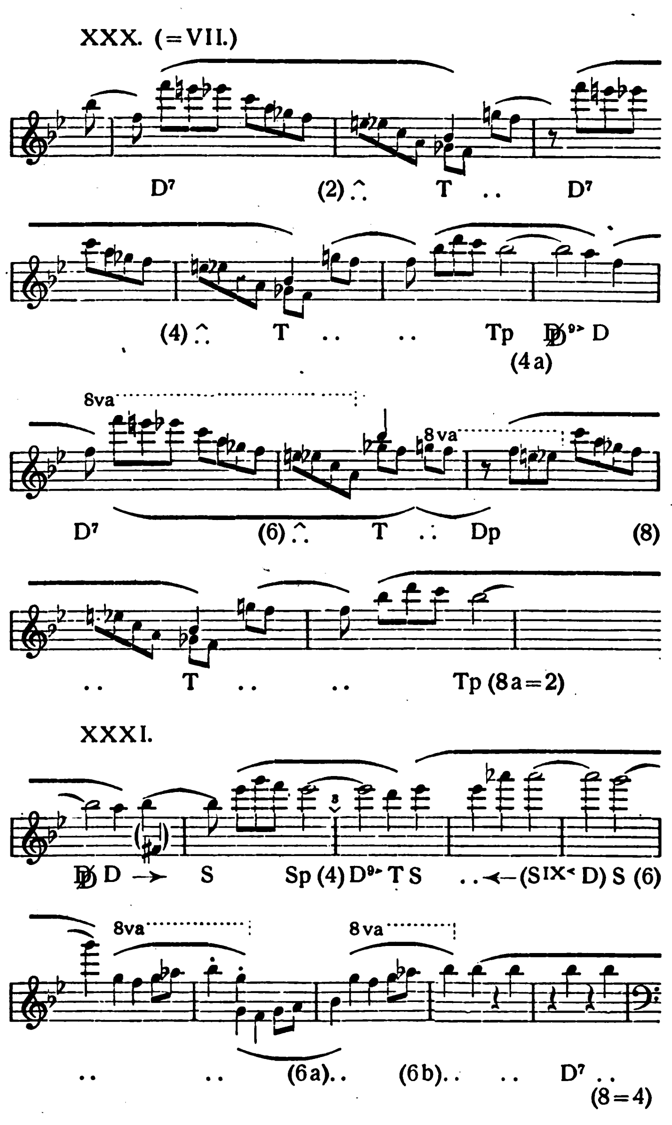

..²(6c)
..³
(6d)..⁷<
3⁼1
XX. = I.
T
(8=2)..
usw.
bis I., 8
rit.
(8) T S D
XXII. a tempo
T ⁰S D (2) T Sp D T=D D⁶₄ + (4)
cantabile e legato
⁶₄ + D⁷ ⁰T T (6) D⁶₄ +
=Tp
D⁶₄ + (8) ⁶₄ +

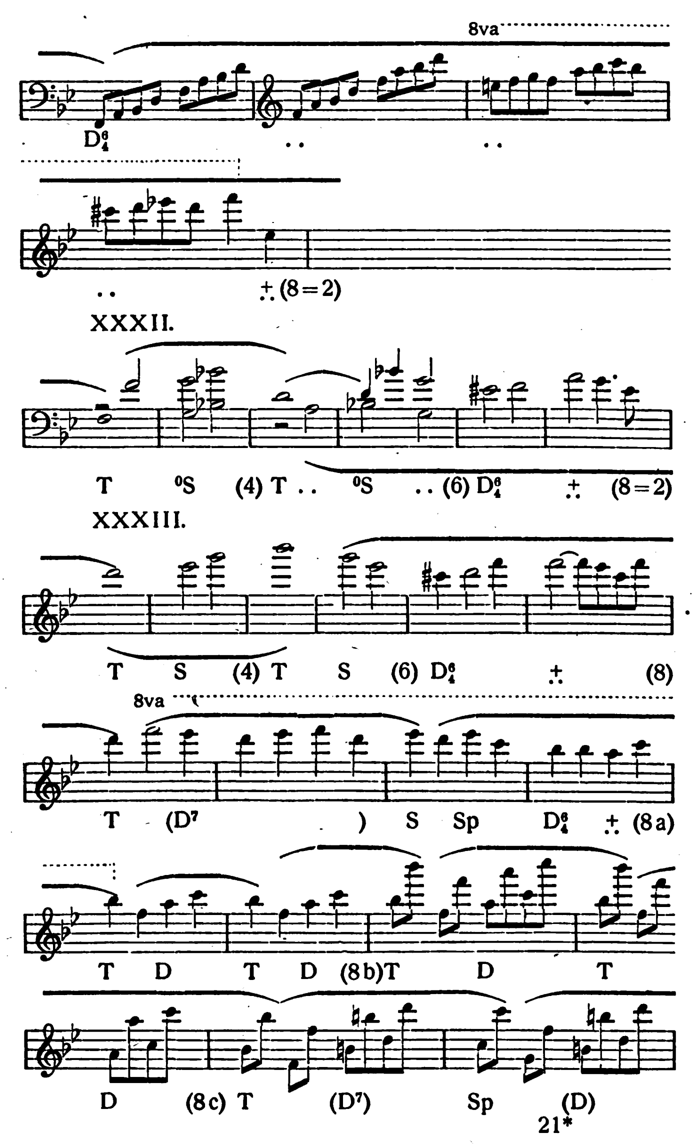
XXIII.

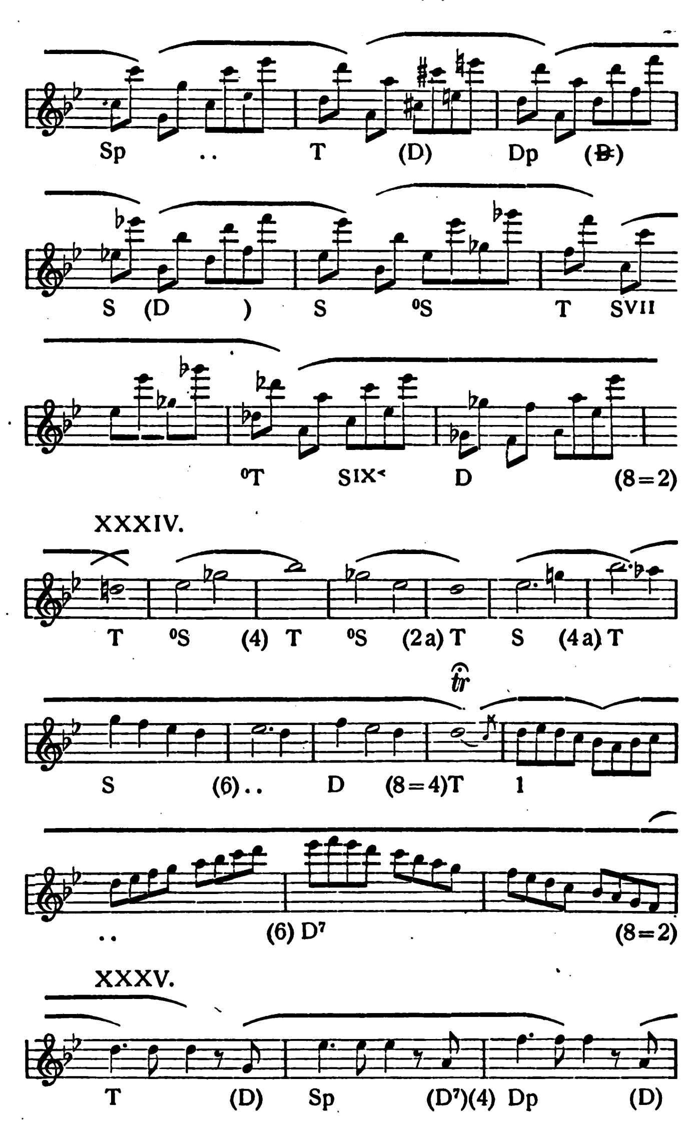

D$^6_4$
(2) $^6_4$
$^6_4$
(4)
$^6_4$
(6) $^6_4$ (D^7)
Sp
D (8=1)
XXIV.
T . . (2)
D
D$^{9>}$ . . (4
=6)
T
(D$^{9>}$ (8)
. .)
^{0}S=^{0}T
XXV.
8va
con 8va
. . (2
=3)
D
(4
=6)
^{0}T
. . S
(8)
XXVI.
. .
(2) . .
. .
(4)


D
XXVII.
(8=1) °T
(2)
(2a)
(4)) Sp
(6)
Tre battute
D7
(8)
XXVIII. (=V.)
(2)
(4)
D6/4


8va
(6) D
8va
(8) D$^6_4$
(8a)
^{0}S (8b=1)
XXIX. (=VI., 2. Thema).
8va
T (D) S
(2) D̂
T
D$^6_4$ (4)
=S
loco
T
D^7
T (D) S
(6) D̂
T
Tp
S
(D)
(6) D) (S$^{IX<}$ D̂^{7}) (S$^{IX<}$ D̂^{7}) (S$^{IX<}$
(8=5) Tp
S
(8) Dp (8a)
D) Sp (S$^{IX<}$ D) T


XXX. (=VII.)
D7 (2) T D7
(4) T Tp D D
(4a)
8va
8va
D7 (6) T Dp (8)
T Tp (8a=2)
XXXI.
D D S Sp (4) D9> T S (SIX< D) S (6)
8va
8va
(6a) (6b) D7
(8=4)


8va
D$^6_4$
+ (8=2)
XXXII.
T ⁰S (4) T .. ⁰S .. (6) D$^6_4$ + (8=2)
XXXIII.
T S (4) T S (6) D$^6_4$ + (8)
8va
T (D⁷) S Sp D$^6_4$ + (8a)
T D T D (8b)T D T
D (8c) T (D⁷) Sp (D)


Sp
..
T
(D)
Dp
(D)
S
(D
)
S
⁰S
T
SVII
⁰T
SIX<
D
(8=2)
XXXIV.
T
⁰S
(4)
T
⁰S
(2a) T
S
(4a) T
tr
S
(6)..
D
(8=4)T
1
..
(6) D⁷
(8=2)
XXXV.
T
(D)
Sp
(D⁷)(4)
Dp
(D)

Dp (D) (6) S (quasi ritardando) . .

D

XXXVI.

16 ma

f simile p

D^6_4 (8=2)T . . D^6_4 (4)

f p f p f p f

T . . (4a) . . . .

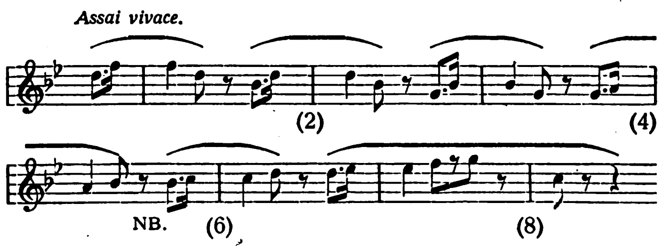
p f p f p f p

D^7 (8) T . . . . D^7 (8a)
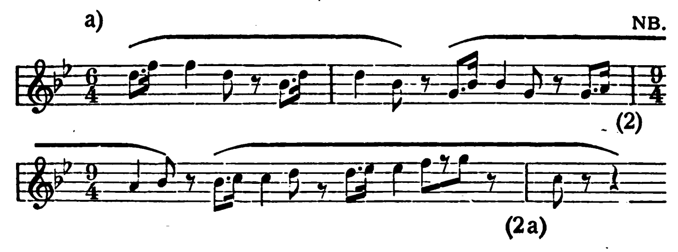
T . . (8b) . .

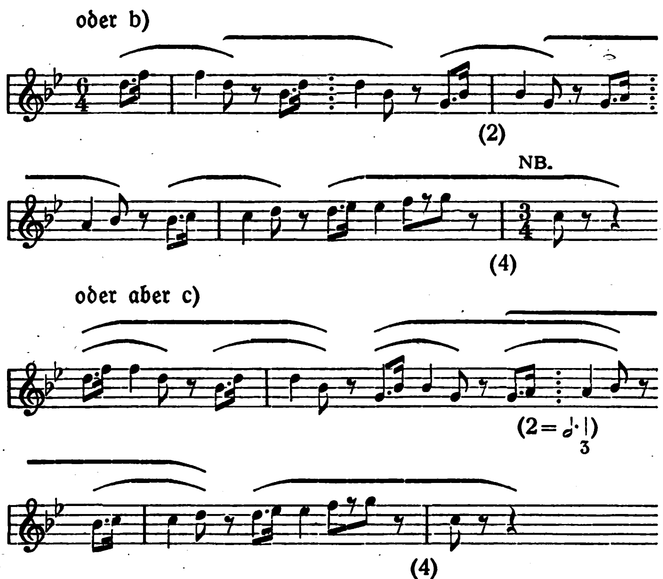
. . . . . . (8c) . .

Der **zweite** Satz von op. 106 ist ein Scherzo assai vivace 3/4 (𝅗𝅥. = 80!) in B-dur mit Trio 3/4 in B-moll. Das Tempo ist von Beethoven mit M. M. = 80 gefordert, so daß der notierte 3/4-Takt nur eine normale Zählzeit enthält und wir für die Analyse des Periodenbaues je zwei Takte als einen zählen müssen. Der ganze Satz umfaßt dann nur zehn Perioden, von den IV—VII das Trio nebst Rückgang bilden und VIII—X die Wiederholung des Scherzo nebst einer nur Anhänge zu Periode X bringenden Coda. An Problemen für die Analyse ist kein Mangel. Vielleicht das schwerste stellt gleich der Kopfsatz mit seinen sieben Takten der Notierung im 3/4-Takt umfassenden Gliedern. Wie ist diese Siebentaktigkeit zu verstehen? Hätte Beethoven nicht das Tempo durch Metronom bestimmt, so könnte man ja die siebentaktigen Glieder als Perioden verstehen, deren Nachsatz durch Elision des 5. Taktes verkürzt ist.

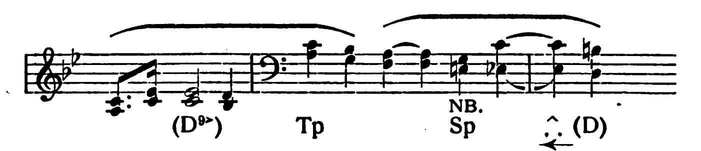


So versteht es Lenz (Band V, S. 40), da er vom Wechsel eines geraden und eines ungeraden Rhythmus spricht. Da wir aber die punktierten Halben als Zählzeiten nehmen müssen, d. h. einen 6/4-Takt mit Allabreve-Charakter vor uns haben, so formuliert sich die Frage dahin, ob wir lesen müssen:

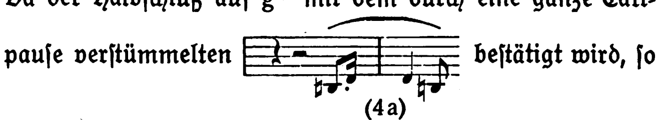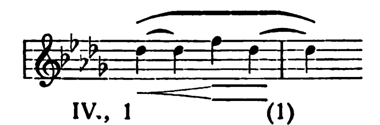




a) würde den schweren Takten (2., 4., einen Takt $\frac{3}{2}$) als Bestätigung nachschicken. b) würde die Zäsuren der Halbsätze verkürzen nämlich nach dem 4. und 8. Takte einen Takt von nur 3 Vierteln bringen. c) dagegen, dem ich den Vorzug gebe, deutet den 2. Takt zum Auftakte des 3. um (2 = 𝅗𝅥. $\underset{3}{|}$), und zwar darum mit Glück, weil gerade bei 2 das Motiv seine Form ändert und die aufsteigende Sekundbewegung ihren Anfang nimmt. Das dem g b|b g antwortende g a|a b wird proposta für das ihm nachgebildete b c|c d. Periode II, 4 bringt den überraschenden Halbschluß auf g^{+}, das aber nicht als Dominante von C-dur, sondern als Dominante von C-moll gehört werden muß (Sp von B-dur). C-dur wäre als zweite Dominante nicht mehr gut als Ruhepunkt hinzunehmen; die Wirkung des c-dur entsteht aber nur durch die Chromatik der Altstimme (f e es d) und muß abgelehnt werden (nicht es, sondern e ist Durchgangston):
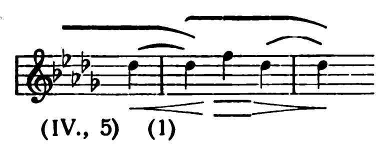


Da der Halbschluß auf g^+ mit dem durch eine ganze Takt-pause verstümmelten



bestätigt wird, so ist es durchaus notwendig, das Mißverstehen zu meiden. Der mit Elision des 5. Taktes knapp nach b-dur schließende Nachsatz ist dann durchaus befriedigend: (D) | Sp D | T. Periode III reproduziert Periode II in der höheren Oktave und wird daher entweder das Mißverständnis erneuern oder die Richtigstellung bekräftigen. Das Trio spielt ähnlich wie das Scherzo von op. 28 mit einem kurzen obstinaten Motiv, das wechselnd in der Haupttonart und der Parallele schließt. Der Nachsatz gesellt in Periode V und VI der Oberstimme eine mit einem Takt Abstand kanonisch in der Oktave imitierende Stimme, welche die Führung an sich reißt und daher einen Takt hinzubringt, was verwirrend wirkt, wenn man nicht der imitierenden Stimme die Führung beimißt. Das bedingt aber eine nicht leichte metrische Umdeutung der Motive:
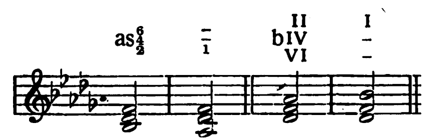


wird zu:



d. h. was in IV, 1 Taktschwerpunkt war, ist in IV, 5 Schwerpunkt des Anschlußmotivs. Ohne wirkliche Auffassung dieser

Rollenvertauschung wird man nicht der Desorientierung über den metrischen Verlauf im großen entgehen. Eine harmonische Rarität ist der Übertritt von Des-dur zu B-moll und ebenso der Rücktritt von B-moll zu Des-dur, nämlich die Umdeutung von ^{0}f zu $as^{\frac{6}{4}}_{2}\frac{-}{1}$ und die von des$^+$ zu $b^{\text{II}\ \text{I}}_{\text{IV}\ -}{}_{\text{VI}\ -}$:



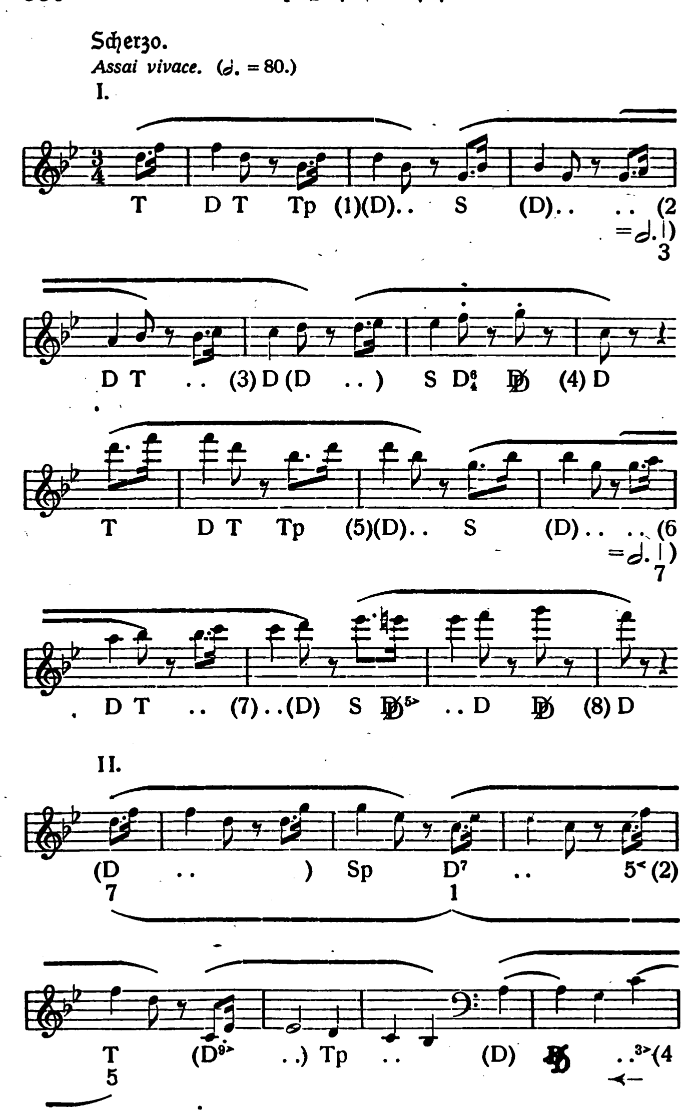
Dieser Sachverhalt ist nur darum schwer zu erkennen, weil sowohl der Dur- als der Moll-Quartsextakkord die Auflösung überspringen (as^{6}_{4} [$\dot{+}$.] des$^+$; $b^{\text{IV}}_{\text{VI}}$ [$\frac{\ddot{\text{III}}}{\text{V}}$] ^{0}f), was ja eine uns bekannte Liebhaberei Beethovens ist. In der imitierenden Stimme ist in Periode IV und V die Melodie ähnlich aus den Spitzentönen der Achteltriolen herauszuziehen wie im Trio des dritten Satzes von op. 7 (vgl. Bd. I, S. 260). Die Stelle kann wohl als Bekräftigung meiner Deutung der Melodie in op. 7 dienen. Kein Problem, aber immerhin eine kleine Komplikation bringt Periode VII mit ihrem von B-moll nach B-dur zurückführenden Nachsatze durch die weiten Abstände der Harmonien, da die Dominante f$^+$ von Takt 4 bis Takt 8 bleibt, ja auch noch als $\not{D}^{9>}$ in dem viertaktigen Generalauftakt vor VIII (Wiederkehr des ersten Themas). Auffälliger ist das H-moll der Coda (Periode X, 7a—8b), das als Variante des Akkords der Neapolitanischen Sexte ($\mathcal{S}\,\nu$) verstanden werden muß, denn das zwischen die beiden b tretende h in Beethovens Notierung ist natürlich eigentlich ces und der zu b$^+$ kadenzierende H-moll-Akkord ist ein ces-moll-Akkord — wieder eine Fata Morgana Beethovenscher Tropenwanderungen. Dazu sei an das F-dur-fis-moll in Schuberts F-moll-Fantasie erinnert. Den Schwierigkeiten der Stimmführung bei dieser Harmoniefolge geht Beethoven, wie so oft, durch Reduktion auf das Unisono aus dem Wege.
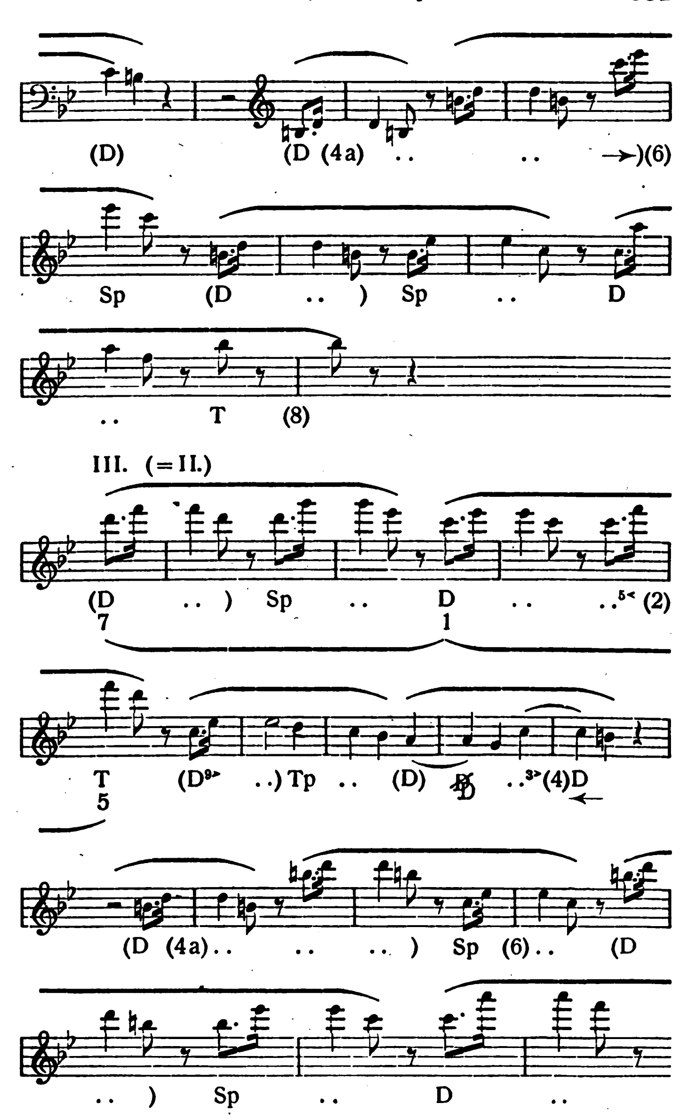
Hier ist die Skizze der Analyse.

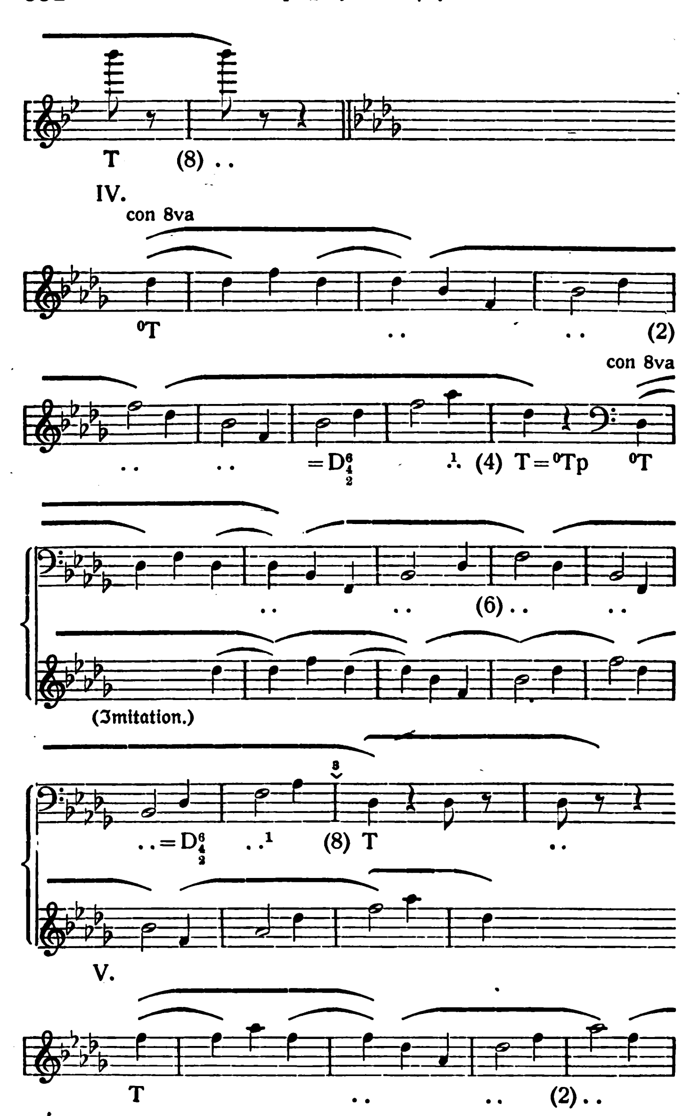
Scherzo.

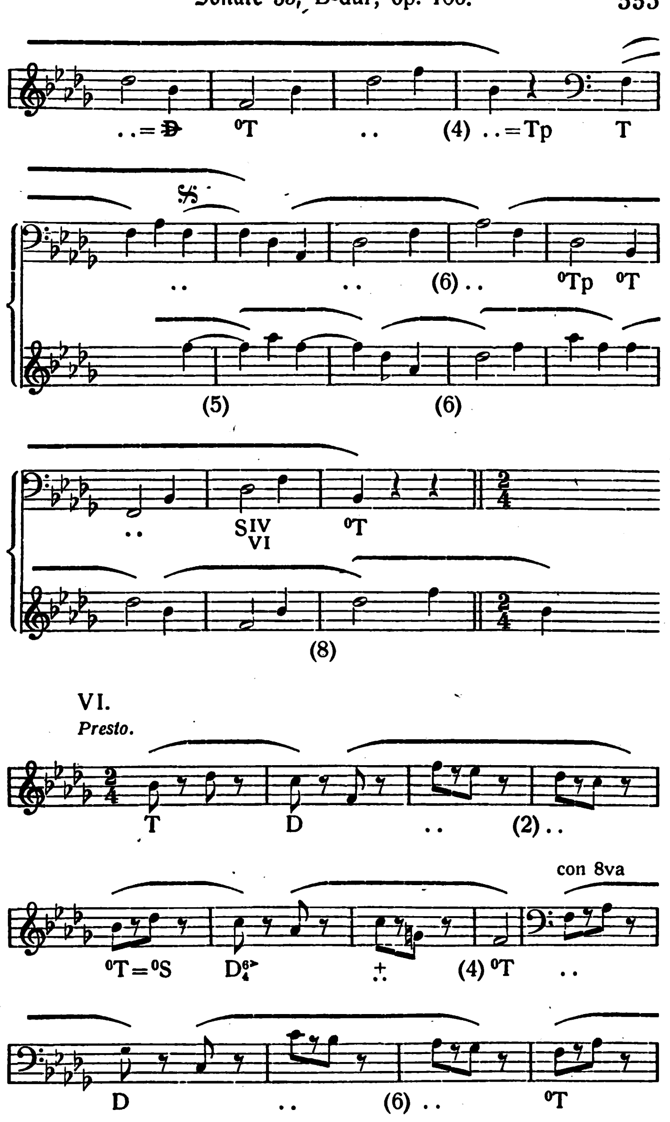
Assai vivace. (𝅗𝅥. = 80.)
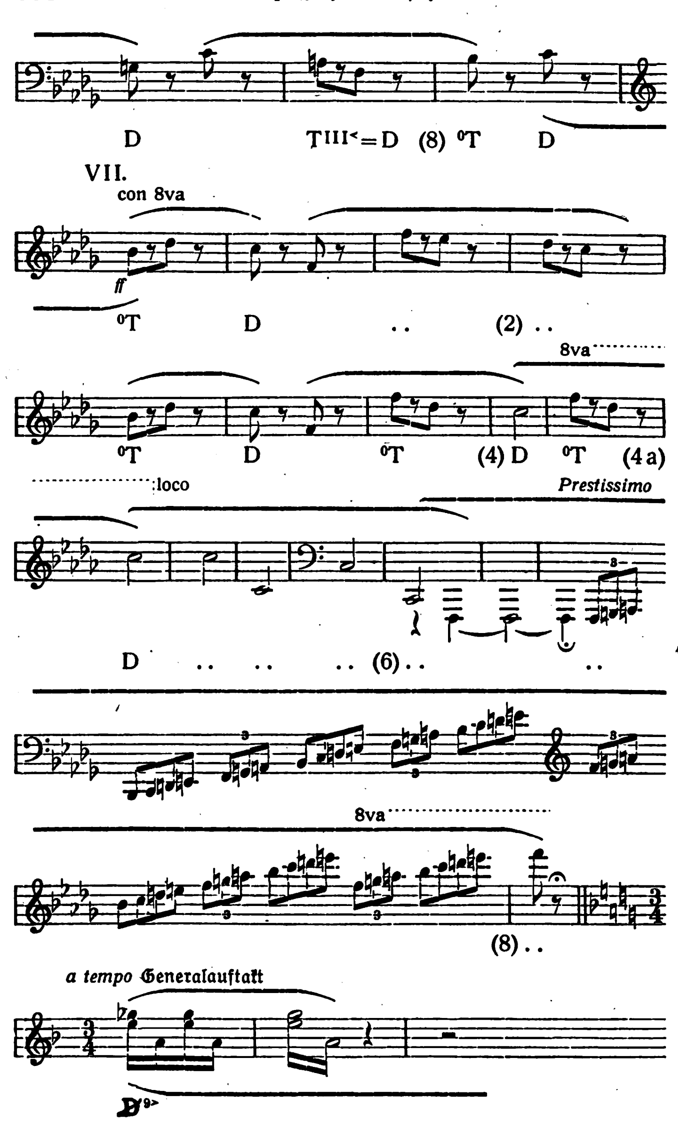
I.
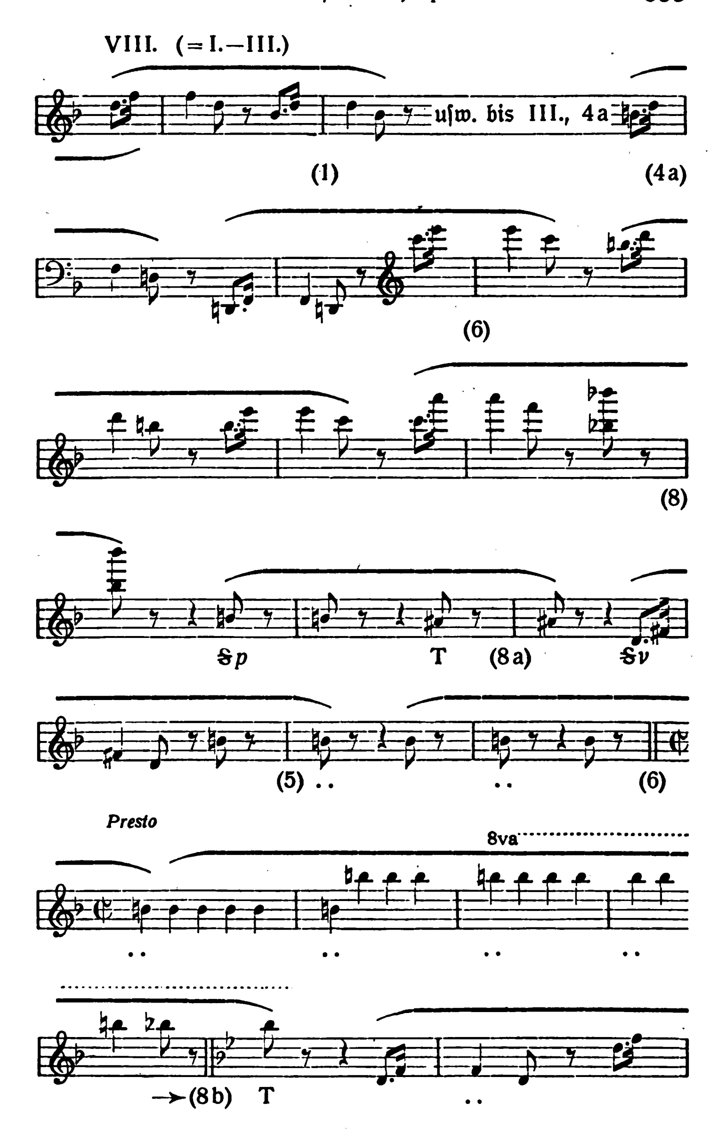



(D)
(D (4a) . . . . →)(6)
Sp (D . .) Sp . . D
. . T (8)
III. (=II.)
(D 7 . .) Sp . . D 1 . . . . (2)
T 5 (D . .) Tp . . (D) D . . (4)D
(D (4a) . . . . . .) Sp (6) . . (D
. .) Sp . . D . .

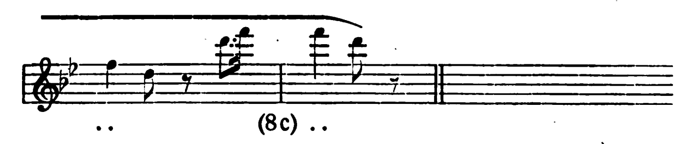

T
(8) . .
IV.
con 8va
⁰T
. .
. .
(2)
con 8va
. .
. .
=D
∴ (4) T=⁰Tp
⁰T
. .
. .
(6) . .
. .
(Imitation.)
. . =D
. .¹
(8) T
. .
V.
T
. .
. .
(2) . .


..=D
⁰T
..
(4) ..=Tp
T
..
..
(6) ..
⁰Tp ⁰T
(5)
(6)
..
SIV VI
⁰T
(8)
VI.
Presto.
T
D
..
(2) ..
con 8va
⁰T=⁰S
D
+
(4) ⁰T
..
D
..
(6) ..
⁰T


D
TIII< = D (8) °T
D
VII.
con 8va
ff
°T
D
(2)
8va
°T
D
°T
(4) D
°T
(4 a)
:loco
Prestissimo
D
(6)
8va
(8)
a tempo Generalauftakt
D9>

VIII. (= I.—III.)
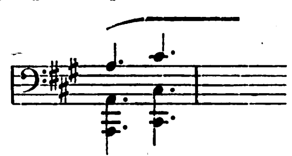




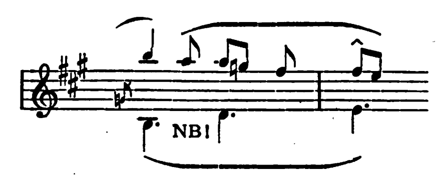
In das Allerheiligste des Tempels Beethovenscher Kunst führt uns der langsame Satz von op. 106, der wie in der 9. Symphonie erst nach dem Scherzo folgt (Adagio sostenuto Fis-Moll 6/8). „Ein Mausoleum des Kollektivleids der Welt, das größte Klavier-Adagio der Gesamtliteratur" („Immense lamentation, assise sur les ruines de tous les bonheurs") charakterisiert der überschwengliche Lenz (Beethoven et ses trois styles). Meine staunende Bewunderung des Satzes steht hinter derjenigen von Lenz nicht zurück, aber ob man berechtigt ist, ihn schlechtweg als ein Klagelied aufzufassen, möchte ich doch in Frage stellen und zwar darum, weil ihm doch Schmerzensschreie wie sie das Largo der D-dur-Sonate op. 10 III bringt, durchaus fremd sind. Die nähere Besprechung des Satzes bei Lenz kommt übrigens auf diese Auslegung nicht wieder zurück, dafür fallen Ausdrücke wie (Bd. V, S. 44) „Seraphische Verzückung", „offener Himmel", „der Himmel schließt sich" (Ende des Satzes). Nur einmal fällt noch der Ausdruck Kirchenpassionsspiel (für die rezitativische Episode Periode III [Evolutionsperiode zur Tonart des zweiten Themas]). Vgl. auch dasselbe S. 46: „Der Adagiosatz macht gleichsam eine Kirchensonate extatischen Stiles für sich aus (mit Verweisung auf die Missa solemnis op. 123). Sicher dienen diese Vergleiche besser der Erschließung des Gehalts des Satzes, als ihre Bezeichnung als „Klage auf den Trümmern alles Glücks", denn der hohe Adel der Gesamthaltung des Satzes, sein Überreichtum an Klangwirkungen von allerhöchster Schönheit, besonders auch die herrlichen Figurierungen des ersten Themas Periode VIIIff. sprechen doch nicht der Menschheit ganzen Jammer aus, sondern sind trostspendende Blicke in ein besseres Jenseits.

Der Satz hat voll ausgebildete Sonatenform doch ist die Bestimmung der Grenzen der drei Teile (1. Themenauf-
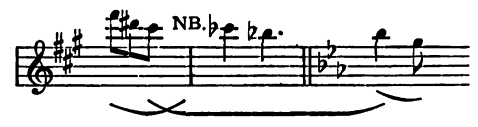
stellung, 2. Durchführung, 3. Wiederkehr der Themen) nicht ganz leicht. Eine Reprise fehlt und es ist auch nicht, wie sonst gewöhnlich, die Stelle erkennbar, wo sie hätte vorgeschrieben werden können. Immerhin kann man aber doch wohl sagen, daß das Bereich des zweiten Themas und seiner Anhänge und Epiloge bis zum Ende von Periode V reicht; da mit Periode VI die Arbeit mit dem ersten Thema beginnt (in der Tonart des zweiten Themas). Das Ende der Durchführung wäre dann der Schluß von Periode VII, da Periode VIII die figurierte Wiederholung des ersten Themas in der Haupttonart bringt und unter Festhaltung der Haupttonart dann die Reproduktion von Periode I—V sich anschließt (als Periode III—XII), und eine das Kopfthema nochmals aufnehmende Coda den Satz zu Ende bringt (XIII—XIV). Die Struktur der 14 Perioden ist im Detail die folgende: I. (Kopfthema) beginnend mit einem Vorhang von zwei Noten:



(una corda, mezza voce). Dieser Takt ist von Beethoven tatsächlich nachträglich dem Satze „vorgehängt" worden. Am 16. April 1819 schreibt Beethoven an Ferdinand Ries nach London, wo die Sonate bereits im Stich war, „daß dieser erste Takt noch eingeschaltet werden muß." Eine bessere Erklärung des Wesens des Vorhangs ist wohl nicht denkbar, als diese nachträgliche Hinzufügung, die Lenz in arge Verlegenheit bringt (V, S. 42, „was der Kunstnotwendigkeit in Beethoven widerspricht"). Die schönsten Beispiele ähnlicher Art in der Literatur (Schumanns „Nachtstück", Chopins H-Moll-Scherzo, Brahms F-dur-Symphonie) sind wohl zweifellos unter der Einwirkung dieses „nachkomponierten" Taktes entstanden. So fein die Beobachtung Lenz' ist, daß diese ansteigende Terz an mehreren Stellen des Satzes bedeutsam wiederkehrt, z. B. als h—d unter dem
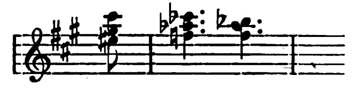


(II, 5), als fis a d bei VI 1, als eis gis cis bei VI 5, als d fis h bei XIII 1, als h d g auch XIII 3, so warne ich doch ernstlich davor, sich dadurch die Erkenntnis der Bedeutung des Anfangstaktes als „Vorhang“ trüben zu lassen. Eine andere Frage ist, ob nicht etwas von diesem Sinne in diese anderen Stellen übertragen werden kann oder soll. Doch ich will dem lieber nicht nachgehen. Ein Wort der Erklärung bedarf auch noch die Wahl der Tonart fis-moll für den dritten Satz einer B-dur-Sonate. Lenz hat natürlich vollkommen recht, wenn er das Fis-moll als enharmonische Verkleidung von Ges-moll angesehen wissen will. Da bereits im ersten Satze die Unterterztonart Ges-dur eine bedeutsame Rolle spielt (s. oben S. 306), so ist Ges-moll als dessen Variante genügend motiviert. Etwas ähnliches wagt Schubert, wenn er in seiner großen nachgelassenen B-dur-Sonate den zweiten Satz in Cis-Moll bringt (Variante der Parallele der Variante). Doch sei auch nicht übersehen, daß bei der Harmoniefolge b^{+}—^{0}cis drei Halbtonschritte zu konstatieren sind: [Notenbeispiel], die bekanntlich stets das Ohr gern als Leittonschritte versteht. Von besonderen harmonischen Geschehnissen des Satzes selbst ist wohl das merkwürdigste der Übergang von Fis-moll nach Es-dur bei VI, 7a—8a:

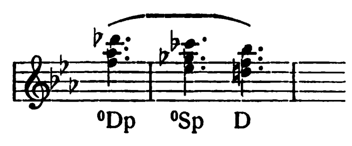


Der enharmonische Ganztonschritt cis-ces (bei NB.), der mir sonst nur in umgekehrter Richtung (ces-cis) in Schuberts G-dur-Impromptu, op. 94, vorgekommen ist (S_{III} v—$D^{9>}_{3}$).

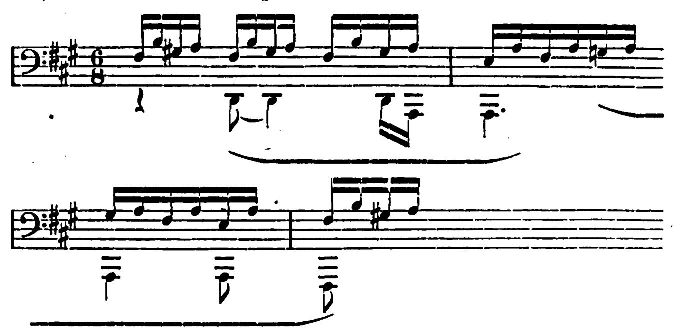
Hier ist er wohl zu erklären, als ein Derivatum des phrygischen Schlusses:



statt:
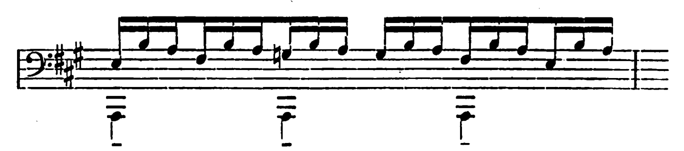


d. h. der enharmonische Ganztonschritt wird nicht als solcher verständlich, sondern — gleichviel ob mit Kreuzen oder mit Ben vorgestellt — als diatonischer Ganztonschritt aufgefaßt. Beethovens Schreibweise des zweiten Akkordes mit H statt ces ist natürlich nicht zu rechtfertigen. Von wunderbar ergreifender Wirkung ist das zweite Thema, das dreimal auftritt (Periode IV in D-dur, Periode XI in Fis-dur und Periode XIV in G-dur, alle dreimal neben der Kontrabaßlage (Periode IV bis $_1$Fis), die hohe Diskantlage ausbeutet (Periode XIV bis g^3). Die außerordentliche Schlichtheit der Melodie des zweiten Themas, nur Schritte im Akkord, hebt sich gegen die kunstvolle Figuration der Begleitstimmen mit imponierender Wirkung ab:
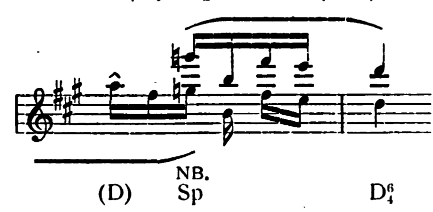


Es ist der Mühe wert, sich klar zu machen, daß hier im 1. Takt die Sechzehntel zu 4 und 4 Motive bilden, also dem
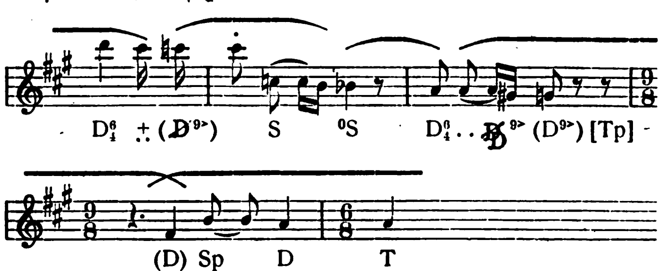
$\frac{6}{8}$-Takt widersprechend eine rhythmische Sequenz, im Nachsatz dagegen (IV, 5—6) umgekehrt die Melodiestimme $\frac{3}{4}$-Schläge gibt (den Traynour der französischen Chansonneurs des 15. Jahrhunderts), während die Begleitung die Sechsachtelordung verdeutlicht:



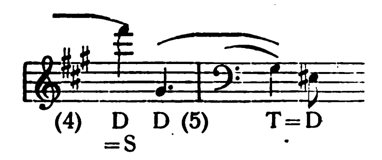
Nicht mit Unrecht spricht daher Lenz (Bd. V, S. 44—45) von einem „dreigliedrigen Rhythmus im zweigliedrigen Sechsachtel zum Zweck der Wirkung dieser Werte als „Pfundnoten". Diese „Pfundnoten" verdanken aber ihre pesante Wirkung außer dem Traynour auch der ausnahmsweisen Tiefe der Tonlage. Daß Beethoven die unvergleichlich schönen Tiefenwirkungen des Pianoforte im *p* mit Vollbewußtsein aufgedeckt und ausgearbeitet hat, darf nicht unbemerkt bleiben (vgl. die Hinweise bei op. 81a). Ein Beispiel der Beethovenschen Langatmigkeit und Großzügigkeit, das vielleicht nicht seinesgleichen hat, bringt das Ende des ersten Teils, nämlich Periode V, eine Riesenkadenz, die den endlichen Abschluß in B-dur vor den durch ihre rührende Einfachheit entzückenden Epilogen kunstvoll hinausschiebt durch Hinauftreiben der Melodie bis g^3 und dann durch chromatisches Absinken, wobei mehrmals die D der Sp (h^+) bedeutsam hervortritt, am stärksten bei V, 7—8, wo meine Analyse einen Takt $\frac{9}{8}$ (Triole) aufweist. Im einzelnen sei noch hervorgehoben die Wunderwirkung der aufgesetzten Oktaven bei der Einführung des D_4^6 (V, 7):



wo natürlich das g^3 aus der Bedeutung einer Endnote zu der einer neuen Anfangsnote umgedeutet wird. Sehr zu beachten sind die durch die harmonische Analyse sich ergebenden Motivbegrenzungen bei dem chromatischen Abstieg nach dem Quartsextakkord:

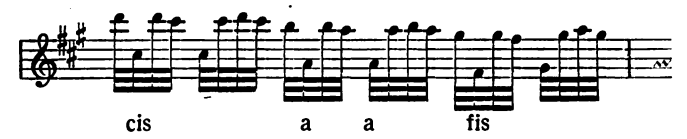


wo das h^+ statt ^{0}fis noch einmal eine letzte Spannungswirkung ergibt, die sich endgültig in den D-dur-Schluß löst. Heiß geht's in der Durchführung her. Lenz drückt das so aus, daß die Himmelsstimmen des zweiten Themas den modulatorischen Konvulsionen des Mittelsatzes erliegen. Das ist zwar etwas despektierlich ausgedrückt, hebt aber richtig hervor, daß der Durchführungsteil seinen Schwerpunkt im Modulatorischen hat. Er beginnt in der Tonart des zweiten Themas (D-dur) mit dem Kopfmotiv (VI, 1 ff.), tritt über H-moll nach Cis-dur und Fis-moll (Haupttonart) über, bei IV, 4—5 mit der seltenen Umdeutung der Dominante zur Subdominante (Fis$^+$, D von H-moll wird S von Cis-dur:
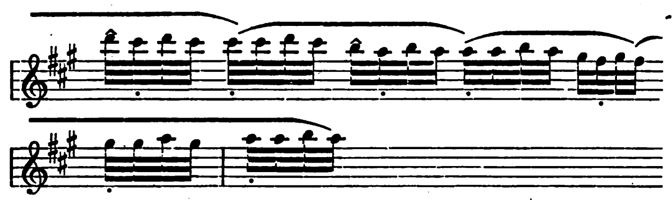


Schon bei VI (8 = 7), aber mit der oben besprochenen Enharmonik weiter von Fis-moll nach Es-dur (Dis-dur). Dann aber folgt eine schier endlose Reihe absteigender Terzschritte (ces^3—as^2—f^2—des^2—b^2—g^2—es^2—ces^2—as^1 (NB.[1]) —e^2—

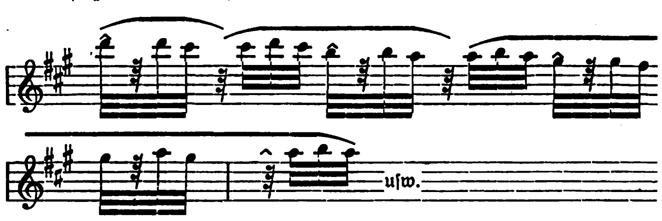
cis²—ais¹—fis³—dis³—his²—gis³—e³—cis³—a¹—fis¹—dis¹—h²—gis²—eis²—cis³—a² (NB.²) d³—h²—gis²—eis²—d² (!) h¹—gis¹—eis¹—d¹ (!) usw. (Arpeggio fis⁹›), die natürlich mehrmals durch Hinaufspringen in die höhere Oktavlage geknickt werden mußte, weil sie sonst zu schnell am Ende der Klaviatur angekommen wäre. Die Terzen sind bald große, bald kleine, nur bei NB.[1] eine übermäßige Quinte aufwärts (as¹—e² [statt fes²]) und bei NB.[2] eine Quarte a²—d³ und von VII 7 an mit Festhaltung des verminderten Septimenakkords fis^IX< ($^IX< in Fis-moll) zunächst noch mit dem Rhythmus ♪ ♩ ♪ ♩, zuletzt aber im 32stel Arpeggio hinunter bis Gis und hinauf bis d³ einmündend in die figurierte Wiederkehr des ersten Themas (Ende der Durchführung, Beginn des 3. Teils, Periode VIII). Dieser Terzenabstieg durchläuft die Tonarten Es-dur, Ges-dur, As-moll (= Gis-moll), H-dur, Cis-moll, Gis-moll, Fis-moll, hauptsächlich Alterierungen (T¹< = Đ⁷, ⁰T = $^VII_III<) als Modulationsmittel anwendend. Die erste Wiedererreichung von Fis-moll bei VII 8 fällt noch in die sequenzartige, absteigende Terzenfolge als Anschlußmotiv, und hat daher noch keine Schlußkraft, welche erst das Arpeggio von ces⁹› nach drei weiteren Takten (auf 8a) bringt. Die nun folgende kunstvolle Figuration des Kopfthemas (VIII—IX) verziert in den Spitzen die Melodietöne mit der Obersekunde und schlägt die Melodietöne in der tieferen Oktave unverziert dazwischen:



Es hieße den Schleier, den der Meister über die Melodie geworfen, plump zerreißen, wollte man diese tieferen nachschlagenden Töne als die eigentliche Melodie hervorheben. Vielmehr muß für das Empfinden des Spielers die eigentliche Melodie durchaus in der höheren Oktavlage domiziliert bleiben:
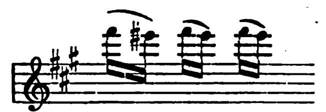


Die nachschlagenden tieferen Melodietöne dürfen nur wie Schatten oder wie in Wellen sich spiegelnde Sterne dazwischen bemerkt werden. Ähnlich, als wenn statt ihrer Pausen in der Spitzenmelodie ständen:



Ich denke, daß diese Deutung den ganzen Zauber der figurierten Wiederholung des Hauptthemas verständlich macht. Es versteht sich aber, daß die überreiche Sättigung des ganzen Satzes mit Harmonie vom Spieler im Detail begriffen und in der Vorstellung bewältigt werden muß. Das ist aber keine Kleinigkeit, da fortgesetzt Vorhalte die reinen Harmonien verhüllen. Die analytische Skizze weist für solche Durchdringung die Wege. Noch fordert der Schluß von Periode XIII, der Rücktritt von G-dur zu Fis-moll mit D^{6}_{4} Tp . . $\frac{III<}{V<}$ = $\not{D}^{9>}$ ein Wort der Erklärung. Nämlich wegen des über dem vibrierenden $\not{D}^{9>}$ von Fis-moll mit *f < più f* heftig herausgestoßenen fis^3 in Gruppen von 2 und 2 Sechzehnteln, die Beethoven mit dem Fingersatz 4͡3 bezeichnet hat. Was sollen die Fingerwechsel auf ausgehaltener Note? Daß nicht, wie H. von Bülow meint, die mit 3 bezeichnete Note nach Art der Bebung auf dem alten Klaviechord ein leises Nachklingen fordern kann, lehrt das Fortissimo der Stelle. Beethoven kann hier und in den ähnlichen Stellen (im Arioso des dritten Satzes von op. 110, im Thema der

B-dur-Fuge op. 133) nichts anderes im Sinne gehabt haben, als für eine Tonrepetition dieselbe Vortragsweise, welche statthaben würde, wenn die beiden mit Bindebogen versehenen Töne verschiedene Tonhöhe hatten, also z. B.:



d. h. die erste Note soll voll ausgehalten werden und die zweite abgestoßen („Abzug"; vgl. Bd. II, 461 die Bemerkungen zum Schlußsatze von op. 31 Nr. 3). Da die zweite Note die schwerere ist, so ist auch cresc. (♪♪) selbstverständlich (vgl. auch meine Ausführungen zu op. 133 im 5. Bande von Thayers „Beethoven" S. 296).

Hier ist die Skizze der Analyse des ganzen Satzes.

Adagio sostenuto. (♪ = 92)

I.
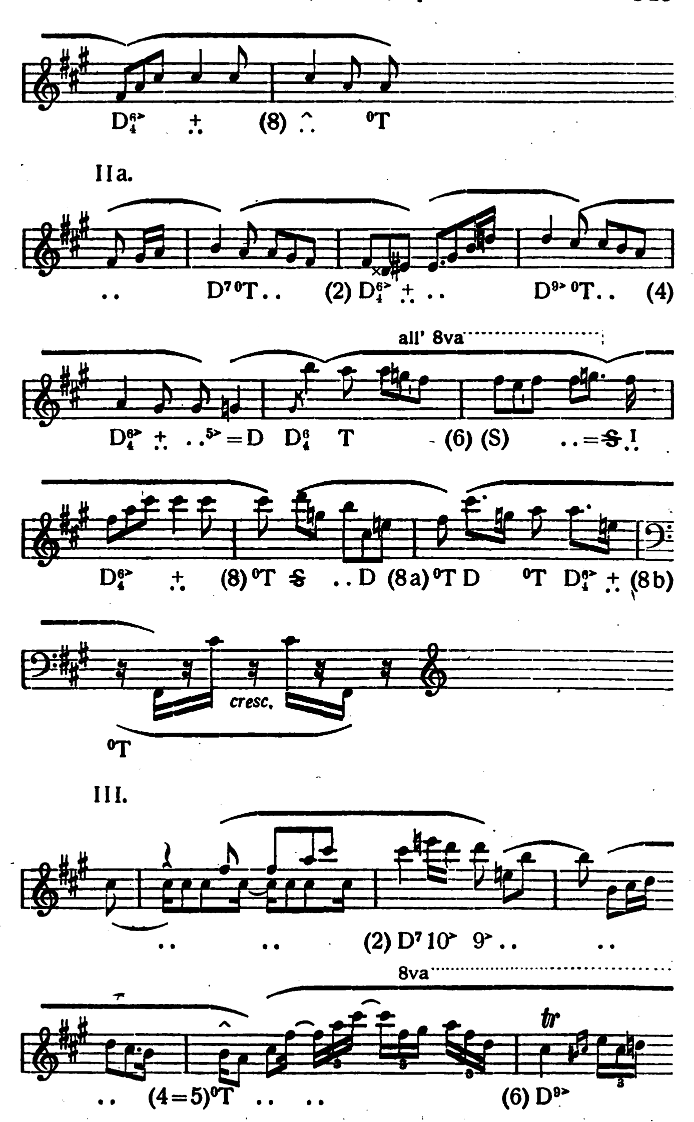
(Vorhang)
⁰Sp D ⁰T .. D (2)⁰T ⁰S .. ⁰T..D⁰T (4)
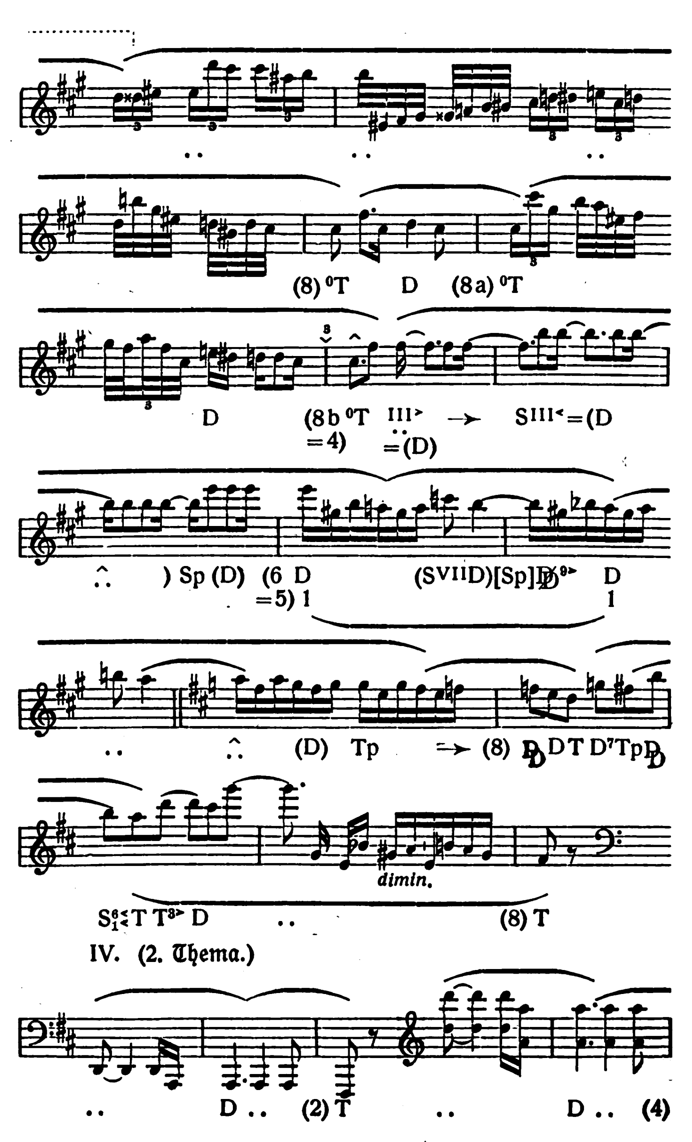
D D⁹> ..⁰T D⁹>(6).. ..⁰T SVII D⁷ .. (8) D⁶>₄ +
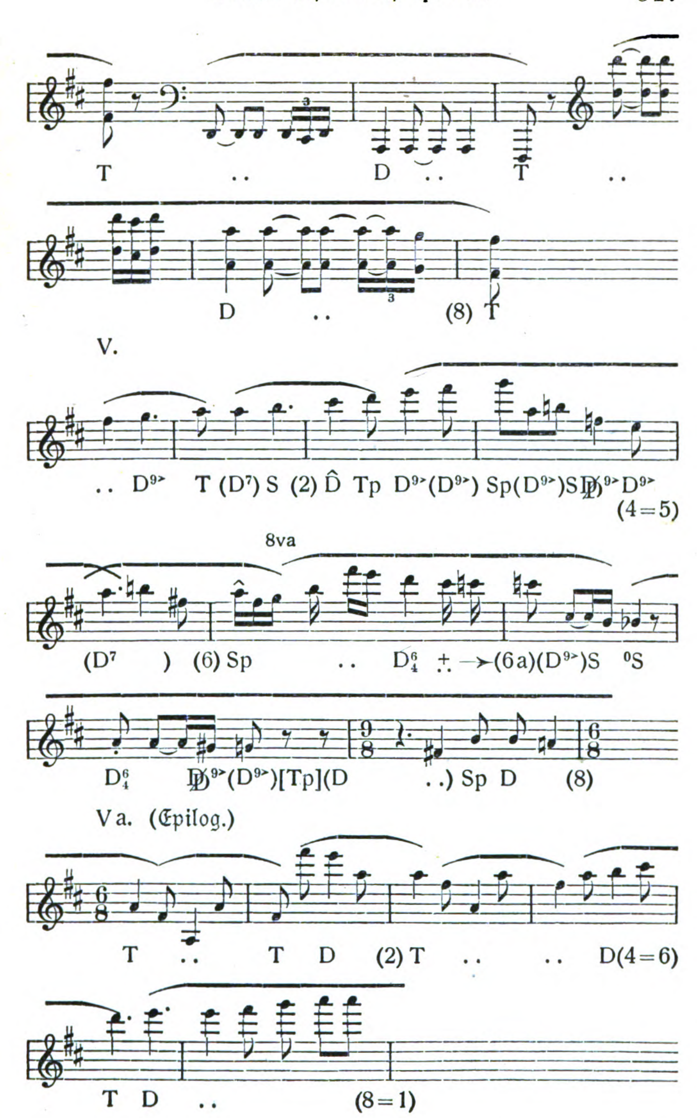
II.

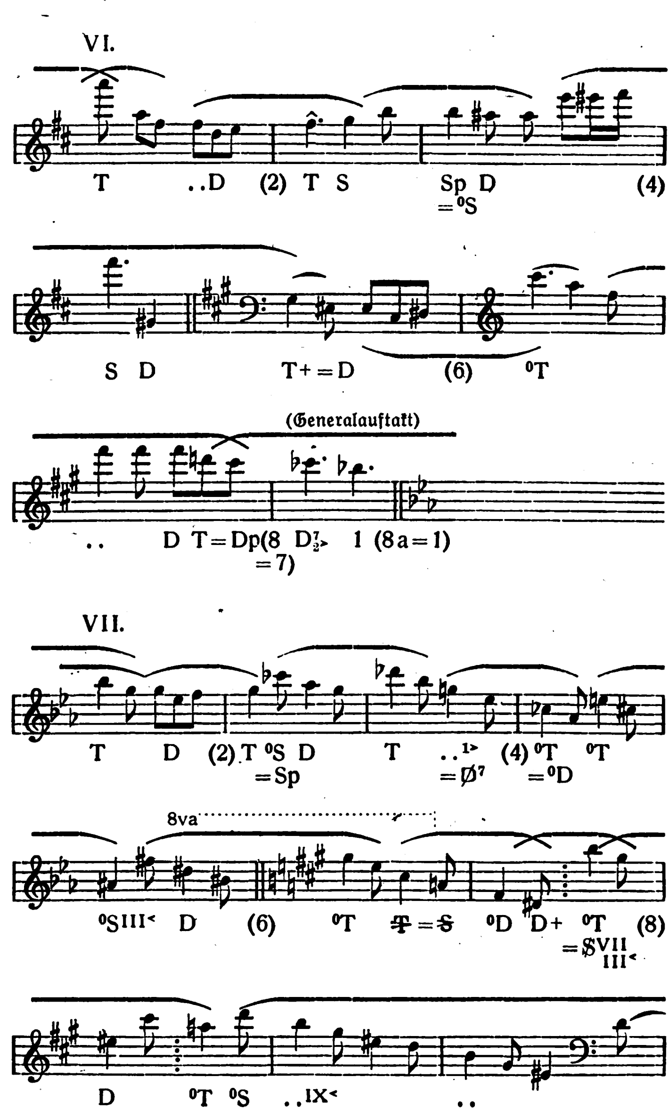
.. D⁷ ⁰T... (2) D⁶>₄ + .. D⁹> ⁰T .. (4)

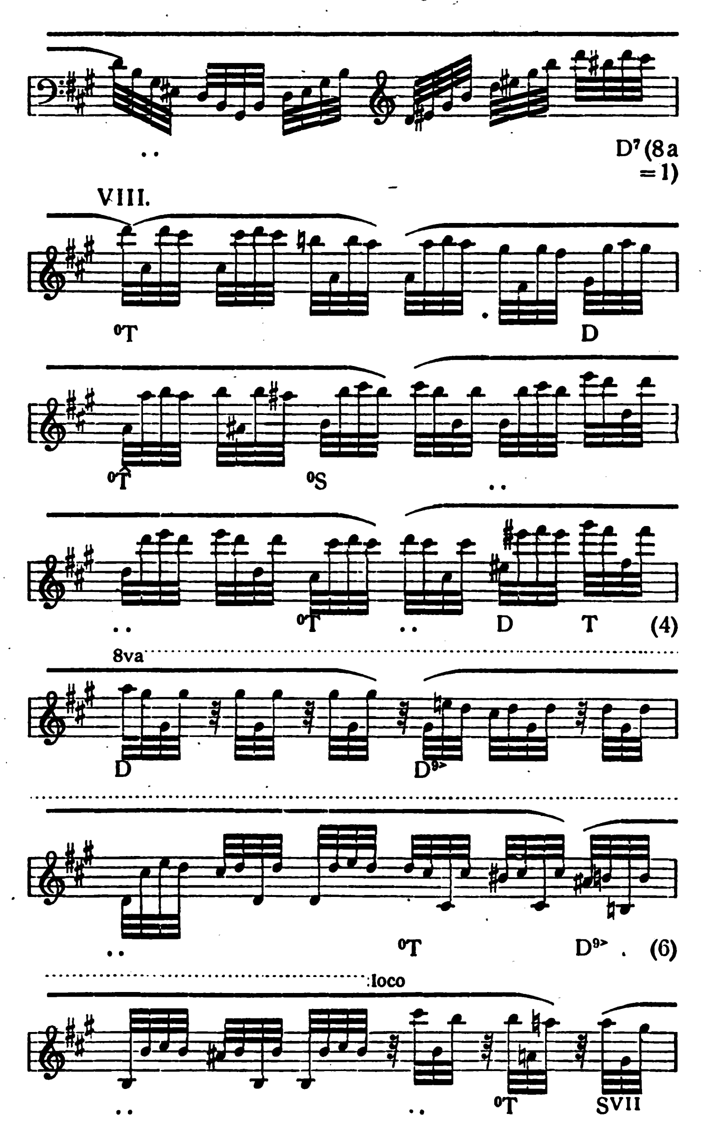
D⁶>₄ + .. 7> 5> 3> = D⁹> D⁶₄ + T (6) (S) .. I = S

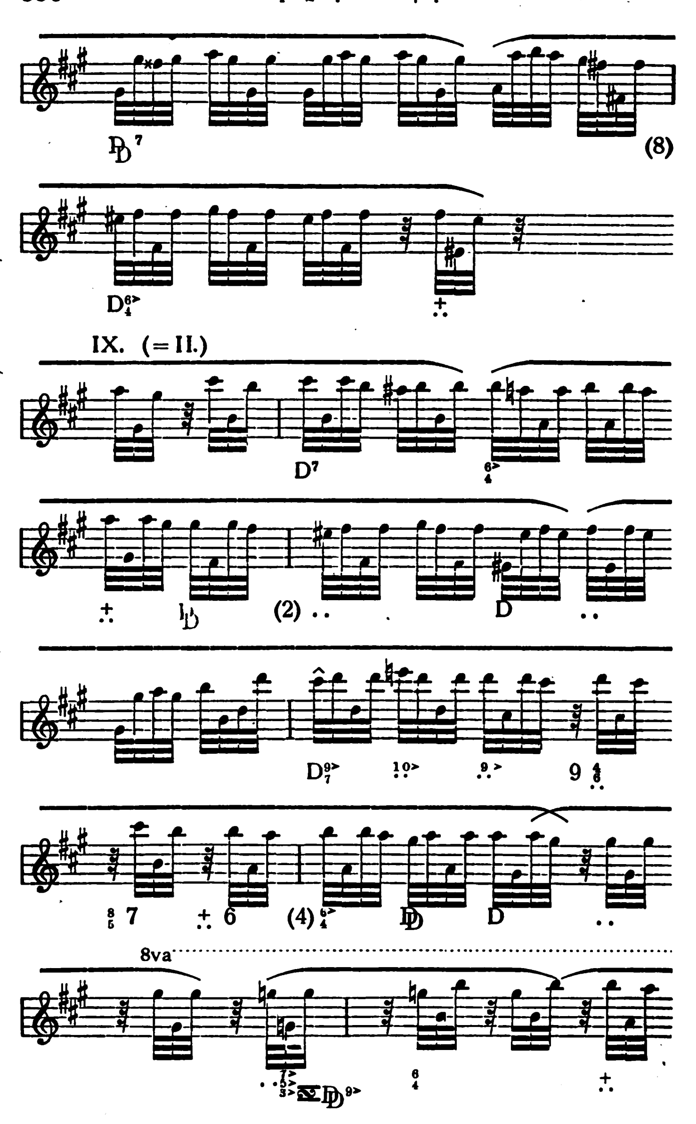

IIa.
all' 8va
cresc.
III.
8va
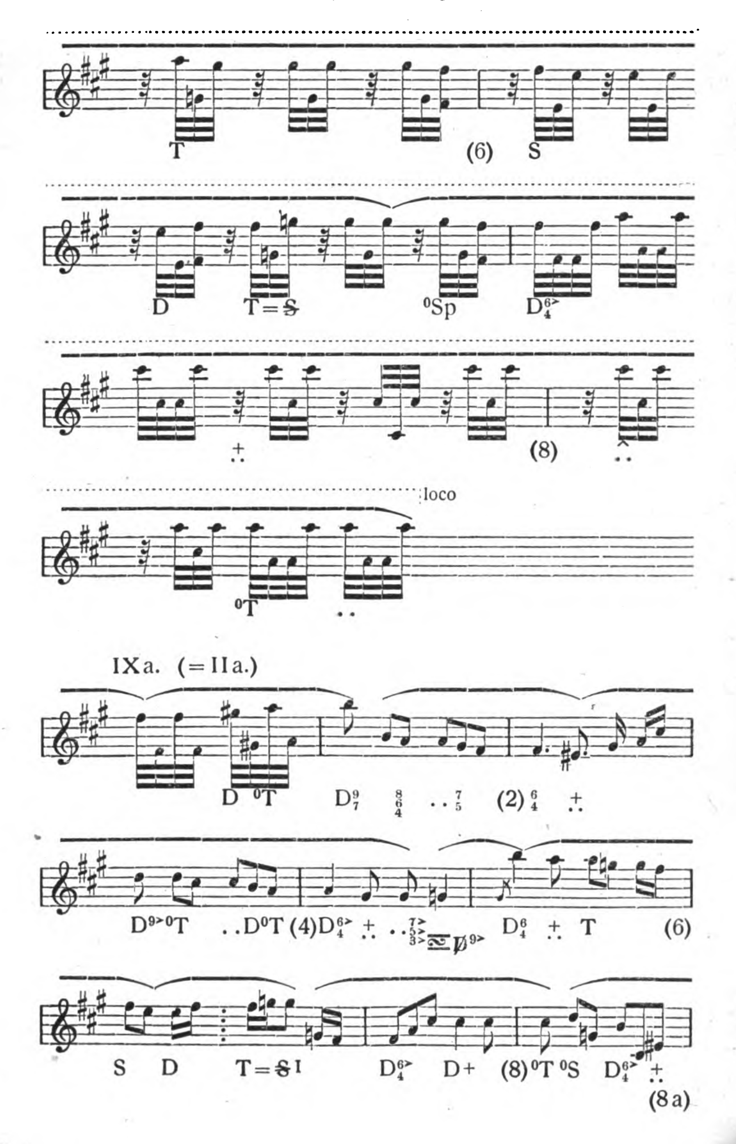

(8) ⁰T D (8a) ⁰T
D (8b ⁰T III> → SIII<=(D
=4) =(D)
) Sp (D) (6 D (SVIID)[Sp]D9> D
=5) 1 1
(D) Tp → (8) D D T D7 Tp D
dimin.
S T T3> D (8) T
IV. (2. Thema.)
D (2) T D (4)

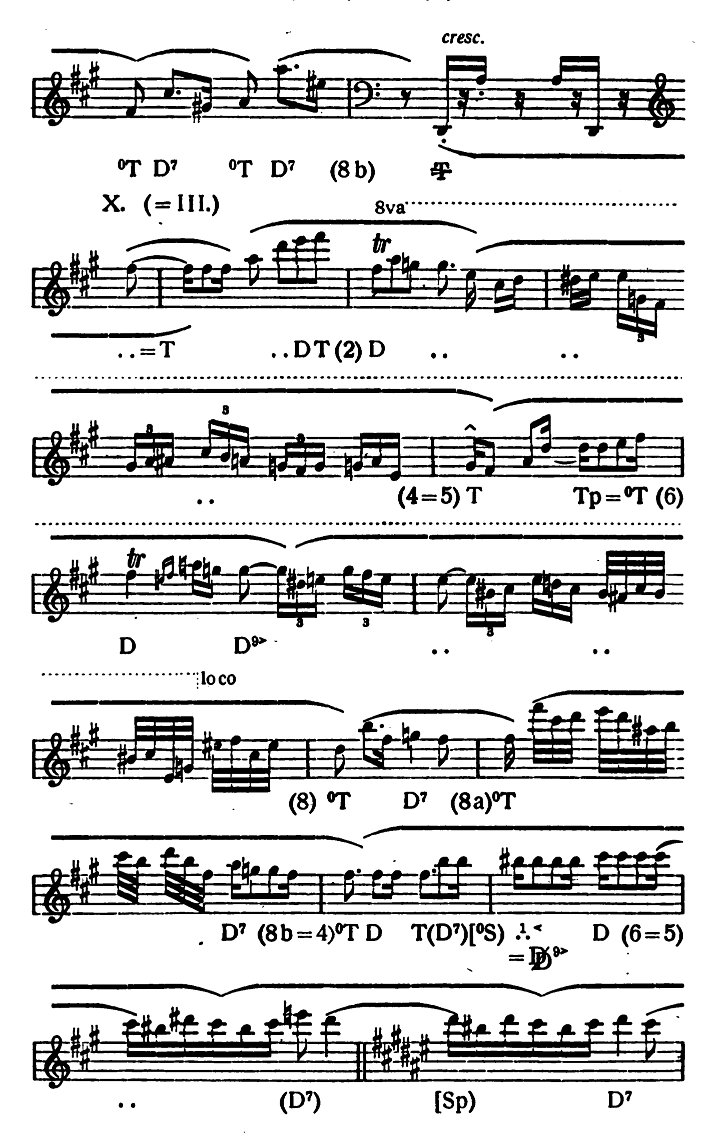

T .. D .. T ..
D .. (8) T
V.
.. D9> T (D7) S (2) D̂ Tp D9>(D9>) Sp(D9>)SD9> D9>
(4=5)
8va
(D7) (6) Sp .. D6 4 + → (6a)(D9>)S 0S
D6 4 D9>(D9>)[Tp](D ..) Sp D (8)
Va. (Epilog.)
T .. T D (2) T .. .. D(4=6)
T D .. (8=1)
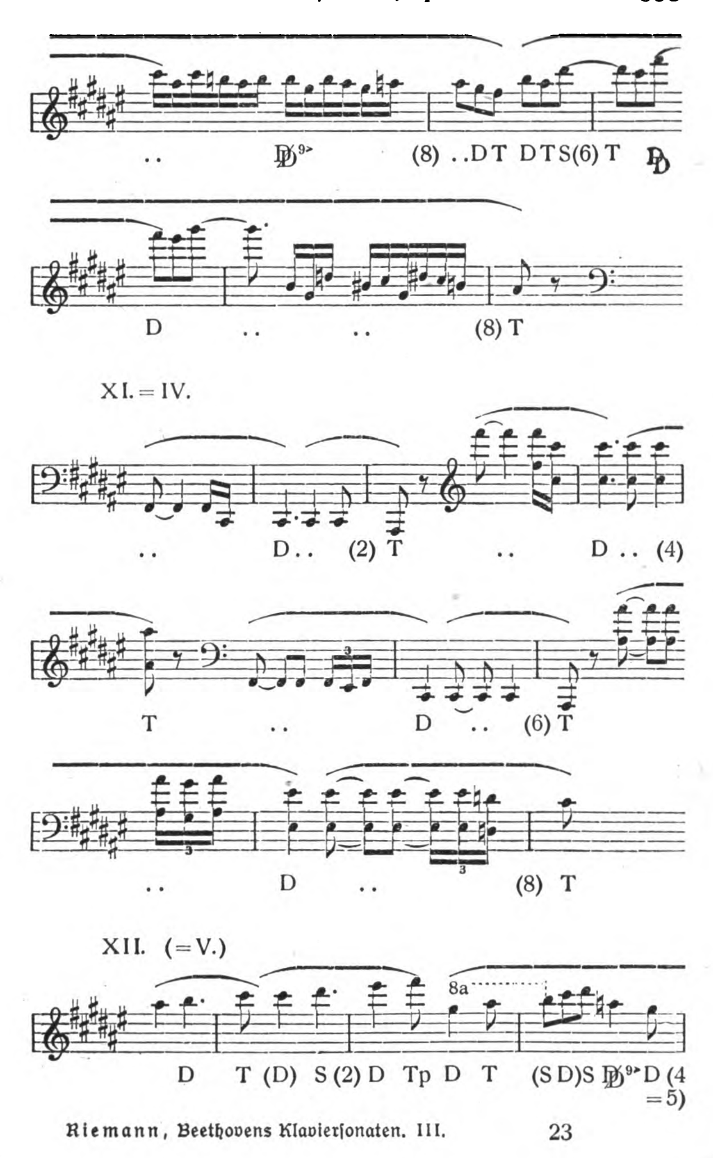

VI.
T ..D (2) T S Sp D (4)
=⁰S
S D T+=D (6) ⁰T
(Generalauftakt)
.. D T=Dp(8 D7 1 (8a=1)
=7)
VII.
T D (2) T ⁰S D T .. (4) ⁰T ⁰T
=Sp =⁰D
8va
⁰SIII D (6) ⁰T ⁰D D+ ⁰T (8)
D ⁰T ⁰S ..IX ..
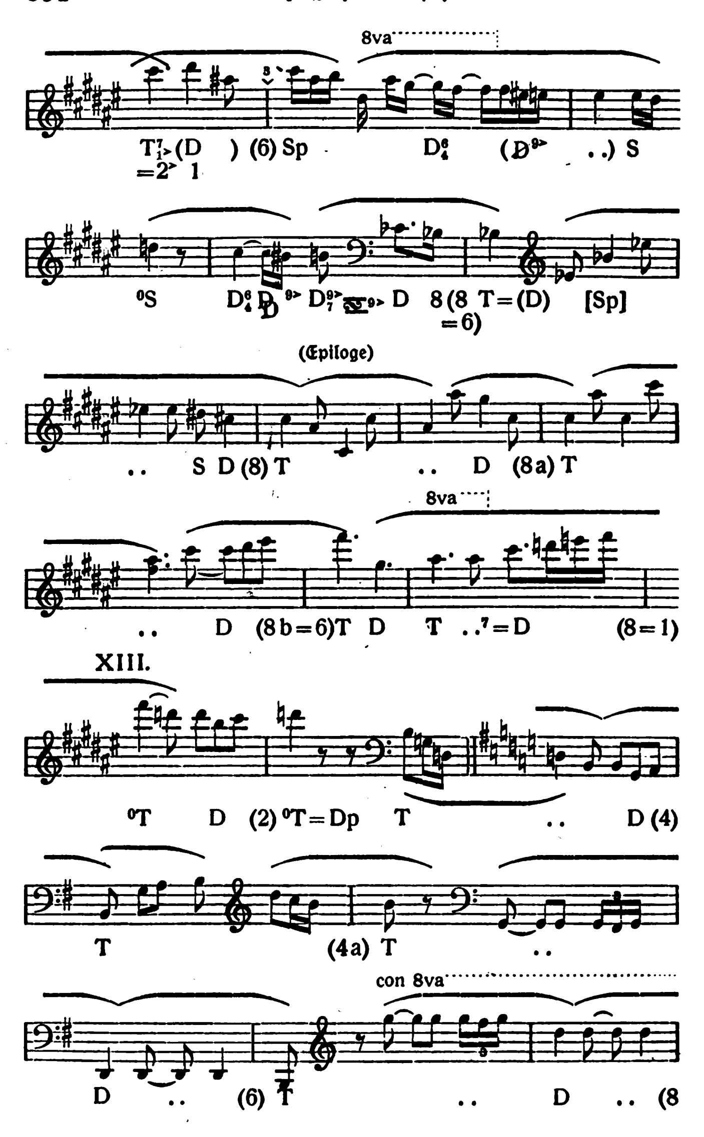

..
D7 (8a
=1)
VIII.
0T
D
0T
0S
..
..
0T
..
D
T
(4)
8va
D
D9>
..
0T
D9>
(6)
loco
..
..
0T
SVII

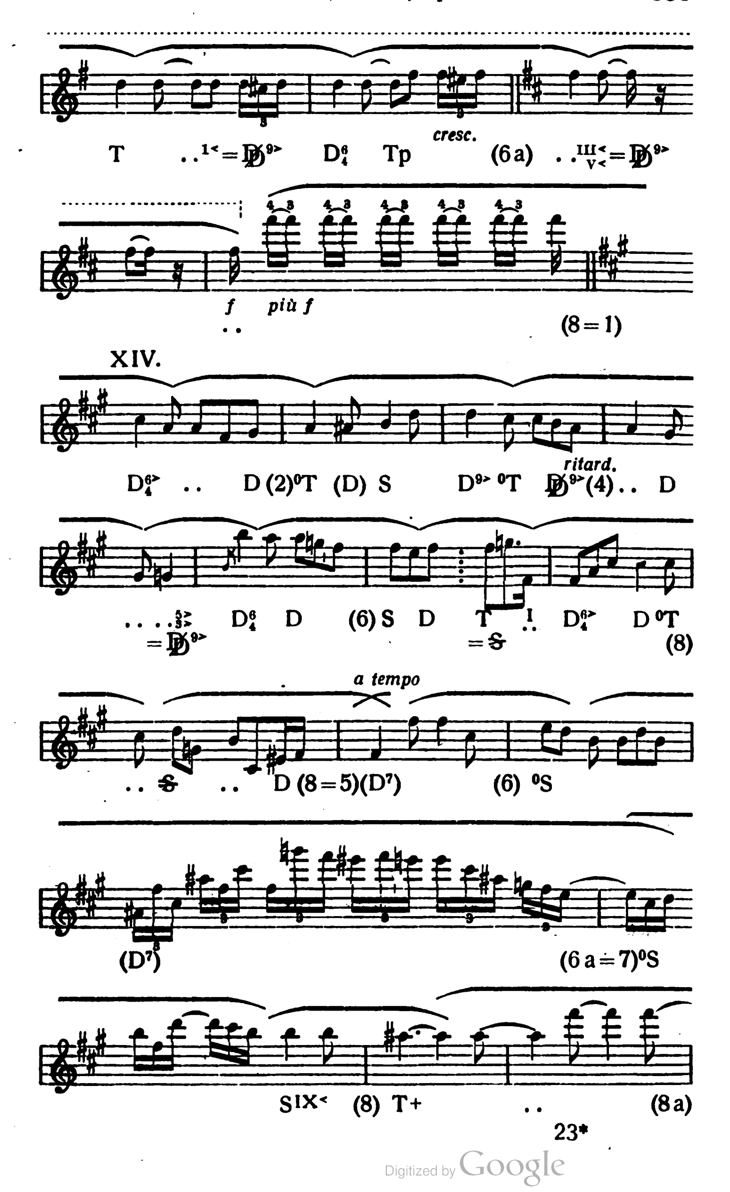

D⁷
(8)
D⁶₄
IX. (= II.)
D⁷
8va

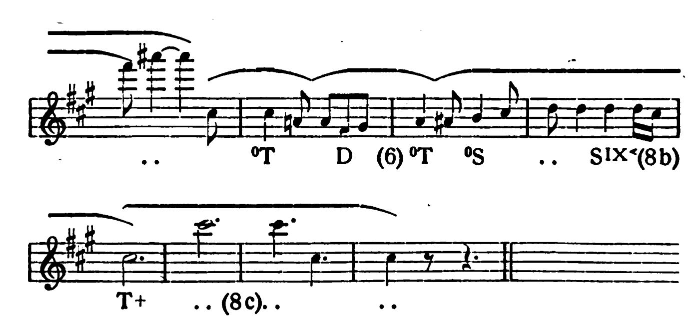

T
(6)
S
D
T = S
⁰Sp
D6> 4
+
(8)
loco
⁰T
IXa. (= IIa.)
D ⁰T
D9 7
8 6 4
. . 7 5
(2) 6 4
+
D9> ⁰T
. . D⁰T (4)D6> 4
(6)
D6 4
T
S
D
T = S I
D+
(8)⁰T ⁰S
(8a)


cresc.
⁰T D⁷ ⁰T D⁷ (8 b)
X. (=III.)
8va
tr
..=T ..DT (2) D .. ..
.. (4=5) T Tp=⁰T (6)
tr
D D⁹> .. ..
loco
(8) ⁰T D⁷ (8a)⁰T
D⁷ (8b=4)⁰T D T(D⁷)[⁰S] D (6=5)
.. (D⁷) [Sp] D⁷


.. D9> (8) ..DT DTS(6) T D
D .. .. (8) T
XI. = IV.
.. D.. (2) T .. D .. (4)
T .. D .. (6) T
.. D .. (8) T
XII. (=V.)
D T (D) S (2) D Tp D T (S D)S D9> D (4 =5)
8a


8va
T 7 1> (D) (6) Sp
=2> 1
D 6 4
(D 9> ..) S
0S
D 6 4
D 9> D 9> 7 D
8 (8 T=(D) [Sp]
=6)
(Epiloge)
.. S D (8) T
.. D (8a) T
8va
.. D (8b=6)T D T ..7=D (8=1)
XIII.
0T D (2) 0T=Dp T .. D (4)
T (4a) T ..
con 8va
D .. (6) T .. D .. (8


cresc.
T
D
Tp
(6 a)
f
più f
(8=1)
XIV.
ritard.
D (2)⁰T (D) S
D
D⁶₄
D
(6) S
D
D⁶₄
D ⁰T
(8)
a tempo
D (8=5)(D⁷)
(6) ⁰S
(D⁷)
(6 a=7)⁰S
(8) T+
(8 a)



Der großen Fuge, welche den Schlußsatz von op. 106 bildet, schickt Beethoven eine ganz phantasieartige oder improvisationsartige (nach Art von op. 77) angelegte Largo-Einleitung voraus, welche sozusagen das Fugenthema gebären soll. Die Generalüberschrift Largo ist nur damit zu motivieren, daß der Wert der Sechzehntel mit 76 M. M. von Beethoven normiert ist, so daß also tatsächlich die Sechzehntel normale Zählzeiten sind, was noch weiter die Vorschrift bestätigt: „Per la misura si conta nel Largo sempre quattro semicrome cioè ♬♬♬♬", d. h. „als Takte zählen durch das ganze Stück je 4 Sechzehntel". Die Analyse des Stückes wird diese Vorschrift natürlich buchstäblich nehmen und statt Beethovens Taktzeichen C (vier Viertel) vielmehr $\frac{4}{16}$-Takt in der Notierung abteilen. Beethoven fügt übrigens nicht einmal alle vier Viertel einen Taktstrich ein, sondern in noch viel weiteren Abständen, aber ohne ein erkennbares Prinzip der Zählung. Die Enträtselung der Struktur der Einleitung stößt auf mancherlei Schwierigkeiten, besonders solche rhythmisch-metrischer Art. Was sofort auffällt, sind die synkopischen (übergebundenen) Akkordgriffe der rechten Hand in hoher Lage mit nachschlagenden tiefen Bässen. Wie sind dieselben in Beethovens $\frac{4}{16}$-Takt einzustellen, und wie ist gleich der erste Anfang, das in Oktavschritten emporflatternde f, zu verstehen? Der Versuch, den Anfang volltaktig zu nehmen, schlägt fehl; es muß vielmehr das mit Fermate versehene letzte f der drei 32stel-Triolen als erster schwerer Wert

verstanden werden . Daß wir den damit
(4)
erreichten Takt als vierten numerieren müssen, ergibt sich daraus, daß nach weiteren vier Takten $\frac{4}{16}$ der Schluß auf dem Ges-dur-Akkorde erreicht wird (2. Fermate). Denn was dann folgt, ist durch die Harmonie deutlich rhythmisch geordnet, wenigstens die nächsten vier Takte (II, 1—4). Freilich die Motive:

(8)

sind etwas extrem Raffiniertes. Nicht nur die schweren Pausen („das Greifen ins Nichts", vgl. Bd. II, S. 251), sondern besonders auch noch die synkopischen Einsätze der Harmonien mit dem vor dem Auftaktachtel verlangen viel vom rhythmischen Auffassungsvermögen. Etwas einfacher liegen die Verhältnisse bei II, 5—8, wo dieselben Motive so im Takt zu stehen kommen, daß das übergebundene Zweiunddreißigstel direkt vor dem Taktstrich steht:

,

also die punktierte Sechzehntelpause nicht mehr Schwerpunktslage hat. Diese Lagenverschiebung ergibt sich mit Sicherheit durch den Anschluß an die bezüglich ihrer metrischen Struktur nicht zweifelhaften Takte II, 2—4a (Ges-dur):
T | S | D | T S D | T. Die harmonische Verknüpfung des in
(2) (4) (4a)
Fis-dur schließenden Adagio mit dem die Einleitung zum Schlußsatze beginnenden mehrmaligen f ist wohl nicht so gemeint, wie Lenz im Anschlusse an Serow will, daß nämlich das f als eis verstanden wird (eis wäre doch keine Brücke von fis-dur zu B-dur), sondern vielmehr umgekehrt so, daß das Fis-dur vor der Rückkehr zu B-dur enharmonisch zu ges-dur gedeutet werden muß. Da die ganze Einleitung

ja schließlich im großen Rahmen nur ein weitausholendes F^7 ist (freilich mit etlichen starken Seitensprüngen) und direkt in den das Fugenthema beginnenden Takt ausläuft, so wird das vorausgegangene Fis-dur Leitklang (>) der Dominante von B-dur (ges⁺—f⁷—b⁺ als T = >—D⁷—T). Diese Deutung wird bestätigt durch die nochmalige Aufnahme des Ges-dur in Periode I, 5—8:

f⁺ | . . ¹⁻³ | des⁺ | °f | ges⁺.
D D Dp T
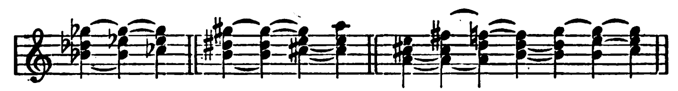
Hier ist vor allem zu beachten, daß ebenso wie die drei 32stel-Triolen des Anfangs Auftakt sind (s. oben), so auch der Übertritt zu dem Ges-dur-Akkorde (2. Fermate) mit dreifachem Auftakt erfolgt (abbetont). Schreiben wir statt vier $\frac{4}{16}$-Takte einen Takt $\frac{4}{4}$, so ergibt sich folgendes rhythmische Bild:

Die seltene Kadenzbildung mit dem Akkord der Dominantparallele bleibt durch die ganze Einleitung harmonisches Charakteristikum:

II, 6—8: ges⁺—°b—ces⁺; V, 1—4: °dis—e⁺—°gis—a⁺;
D Dp T (Dp) D Dp T

VI, 1—8: a⁺—°cis—d⁺; °fis—g⁺; °h—c⁺.
D Dp T=D Dp T=D Dp T

Da bei diesen Harmonieschritten immer nur eine Stimme einen Sekundschritt macht, während die anderen Töne bleiben:

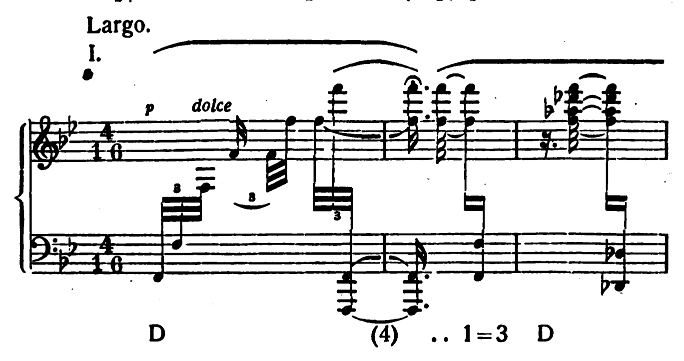


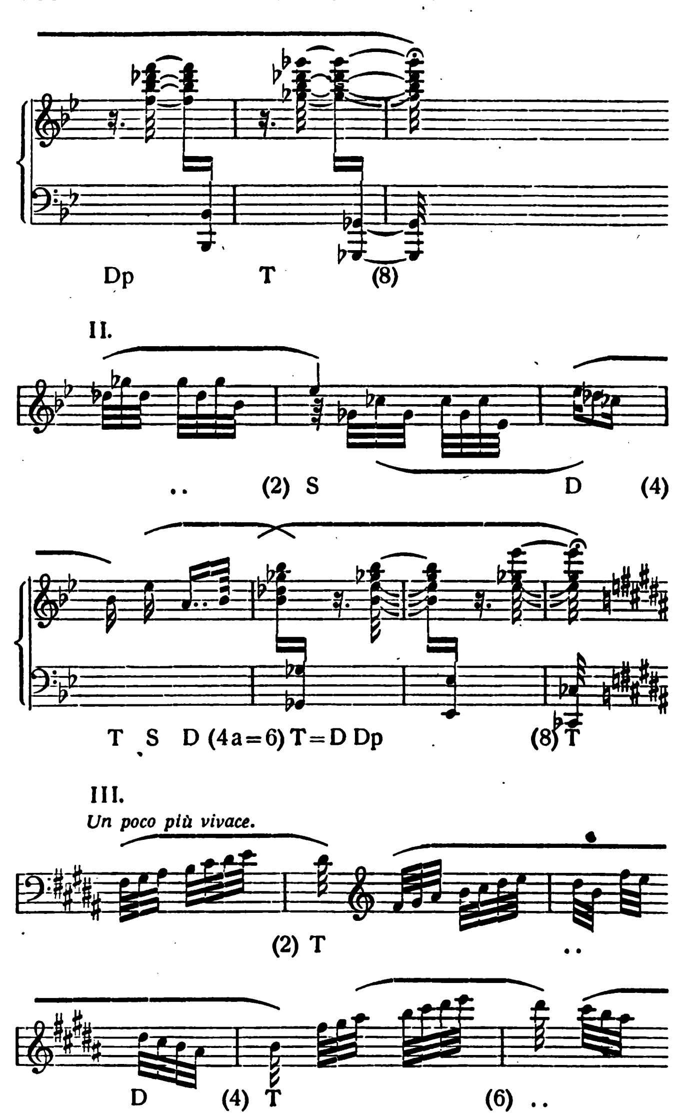
so erscheinen die einander schnell folgenden Modulationen wie verfließend, ohne jeden Ruck geschehend, was ganz wesentlich mit den phantasieartigen Charakter der Einleitung bedingt. Nicht übersehen sei aber, daß Periode IV

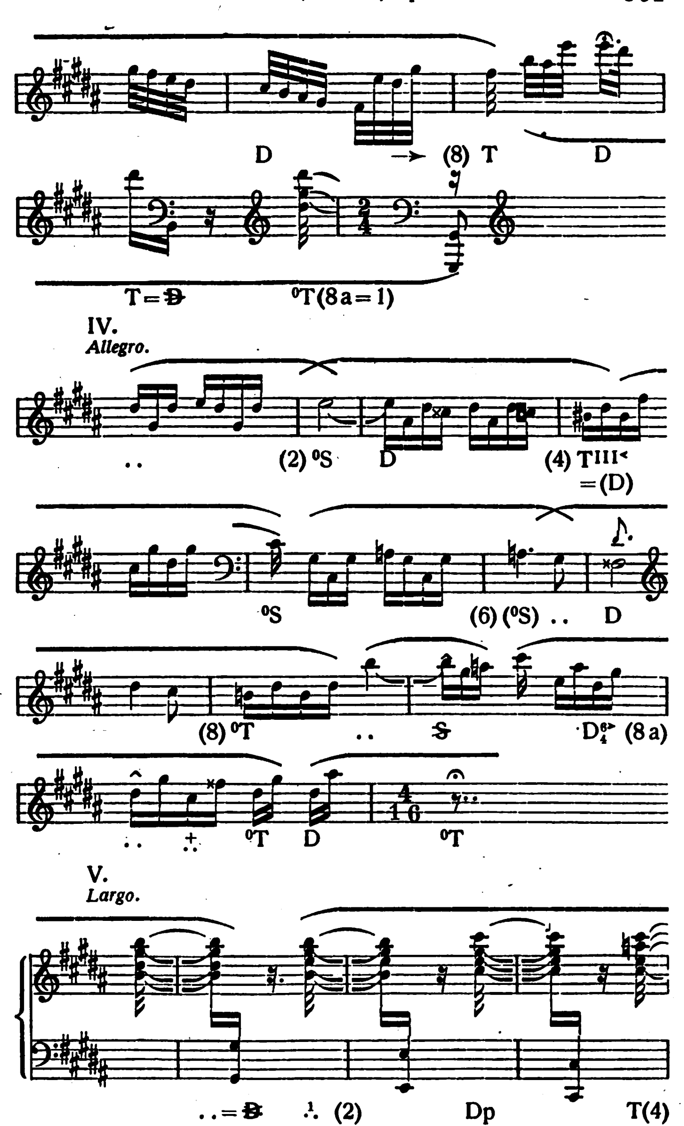
nur eine leicht verkleidete Umbildung von Periode II ist. Wenn das Notenbild das nicht ohne weiteres verrät, so liegt das daran, daß Periode IV (Allegro) mit längeren Noten geschrieben ist als Periode III. An Stelle der Kleingliedrigkeit von Periode I—V tritt dann ein Zug ins Große, wie schon das Cresc. ed accelerando — Prestissimo — Allegro risoluto verrät und die Harmonie zur Gewißheit macht. Anstatt daß nach VI, 8 das f⁺—°a nach b⁺ schließt (D Dp T), schiebt das mit Prestissimo eintretende a⁺ den Schluß hinaus mit der breiten Kadenz a⁺—f⁺—b⁺ (=3⁺—D—T), (11 Takte). Meine Umschreibung von Periode VI, besonders die Herausstellung der Motive der Oberstimme

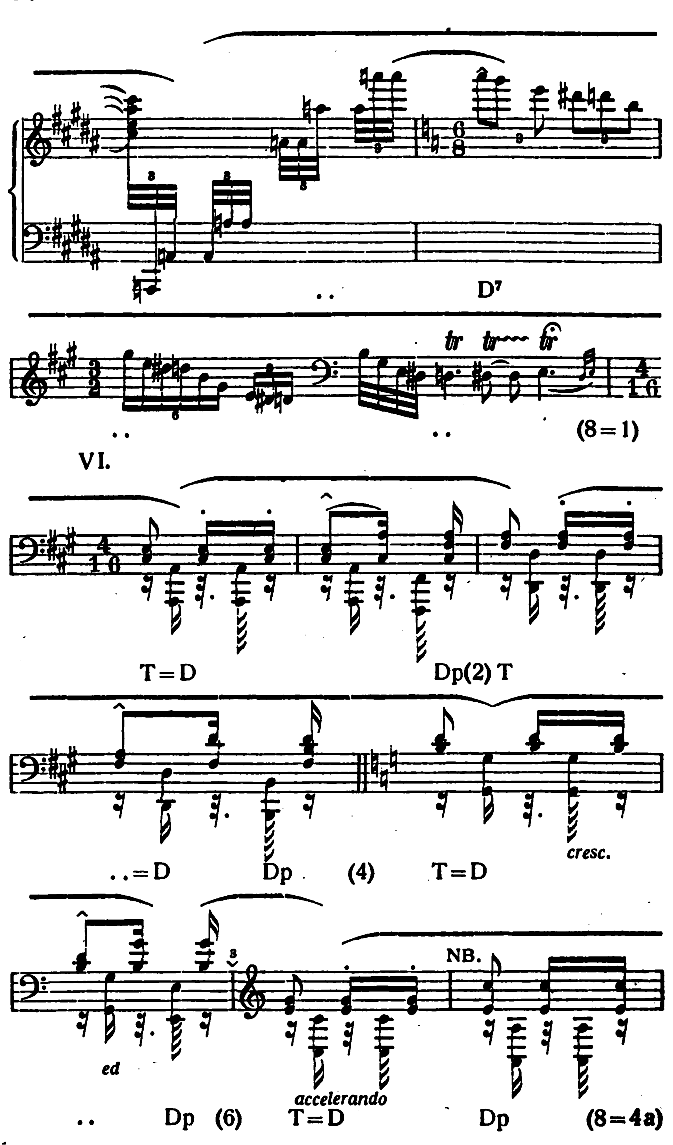
♫ | ♫ 𝅘𝅥𝅯 | ♪
(2)

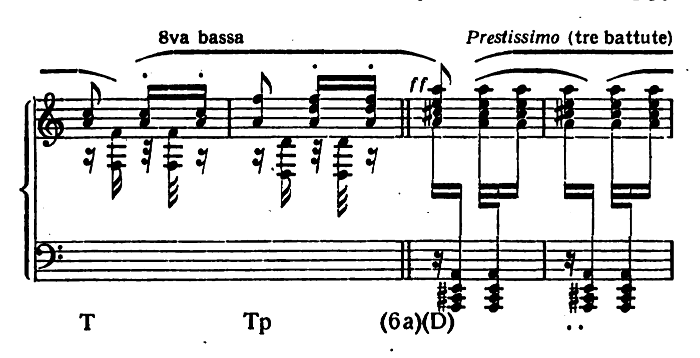
wird, denke ich, Dienste tun, die Bewältigung der ziemlich komplizierten Bildung zu erleichtern und besonders auch das Umsetzen der Motivbildung bei VI, 7 in ♫ | ♪ ♫ | ♪ (mit Takttriole für 6—8) plausibel zu machen. Das Prestissimo hat wohl ebenfalls schon den Ritmo di tre battute, d. h. den Dreivierteltakt, den Beethoven erst bei Allegro risoluto vorschreibt. Leider verhindert die weite Entfernung der Griffe der rechten Hand von denen der linken eine bequeme Schreibweise des Gesamtrhythmus der Motive. Hier ist die Analyse der Einleitung des Schlußsatzes.

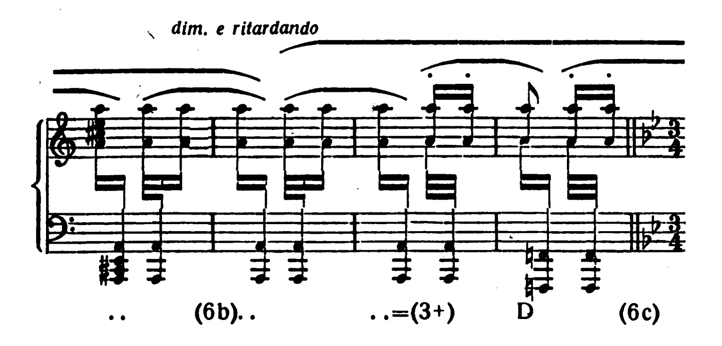


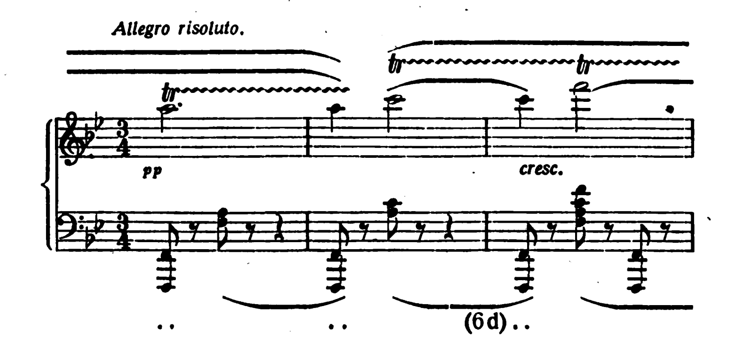

Dp
T
(8)
II.
..
(2) S
D
(4)
T S D (4a=6) T=D Dp
(8) T
III.
Un poco più vivace.
(2) T
..
D
(4) T
(6) ..

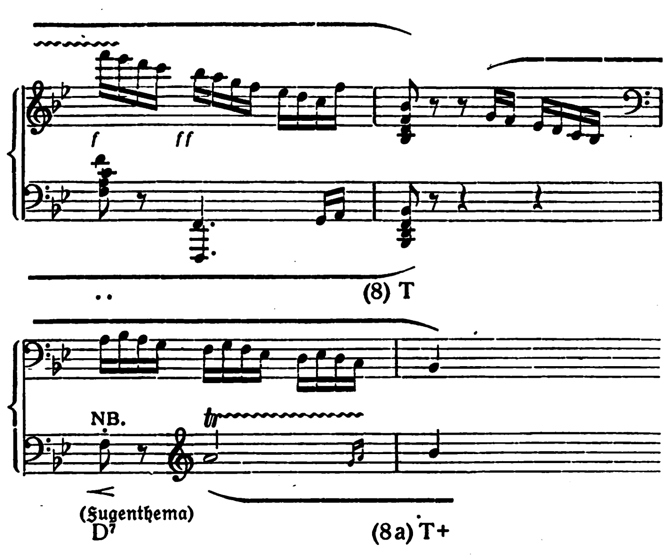

D
(8) T
D
T = D
⁰T(8a = 1)
IV.
Allegro.
(2) ⁰S
D
(4) TIII<
= (D)
⁰S
(6) (⁰S)
D
(8) ⁰T
S
D (8 a)
⁰T
D
⁰T
V.
Largo.
(2)
Dp
T(4)


D⁷
(8=1)
VI.
T=D
Dp(2) T
..=D
Dp
(4)
T=D
cresc.
ed
..
Dp
(6)
T=D
accelerando
NB.
Dp
(8=4a)


8va bassa
Prestissimo (tre battute)
ff
T
Tp
(6a)(D)
..


dim. e ritardando
..
(6b)..
..=(3+)
D
(6c)
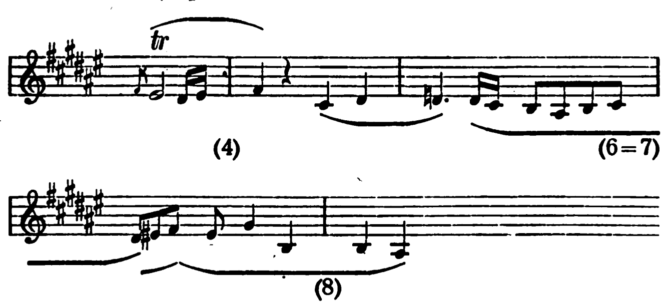

Allegro risoluto.
pp
cresc.
..
..
(6d)..
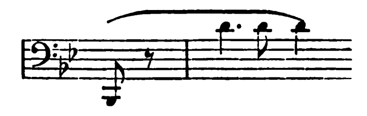


Das Fugenthema tritt auf VI, 7a—8a mit dem Ansprunge der auch im Thema fortgesetzt den Sinn 7—8 hat (ex abrupto).

Im Schlußsatze von op. 106 haben wir es mit einer Fuge eines ganz anderen Kalibers zu tun als in op. 101 und auch im ersten Satze von op. 106. Es liegt sehr nahe, anzunehmen, daß die Wiener Musiker strenger Observanz die früheren Fugen Beethovens bezüglich ihrer Regelrichtigkeit einer Kritik unterworfen bzw. sie angefochten haben. Und daß Beethoven ihnen einmal mit einer Fuge in großem Stil zeigen wollte, daß er auch wirkliche Fugen schreiben konnte. Daß er sich dabei bis zu Einführungen des Themas in der Gegenbewegung, in der Verlängerung und in rückläufiger Bewegung (Krebsgang) verstieg, hat freilich den Satz zu einem sehr schwer verständlichen gemacht, da wenigstens der Krebsgang eines so langen Themas wie desjenigen dieser Fuge überhaupt nur von dem erkannt werden kann, der die Notierung vor sich hat oder der das Werk durch eingehendes Studium sich ganz zu eigen gemacht hat. Die

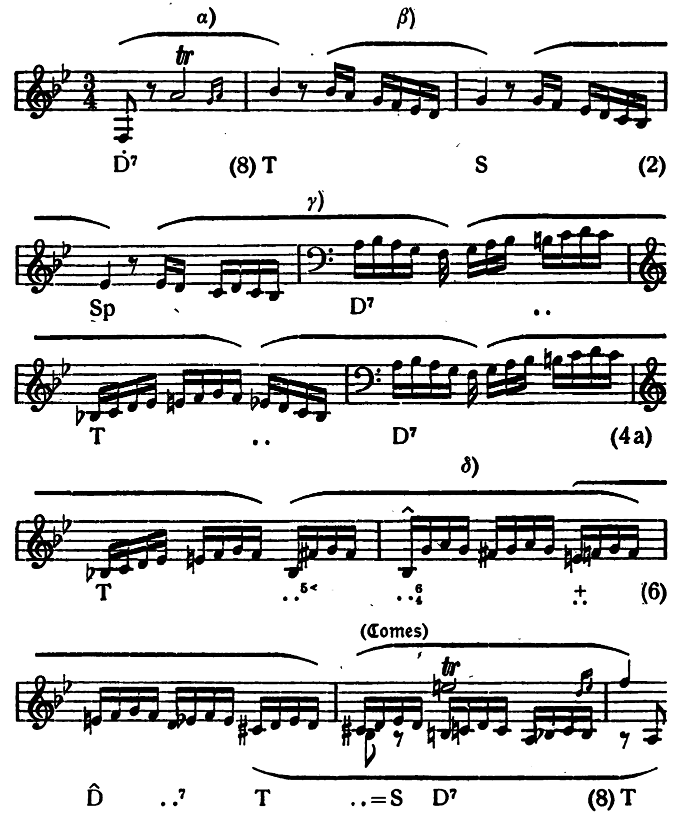
Fuge hat aber auch ein zweites Thema, das für sich durchgeführt und später mit dem Hauptthema kombiniert wird, so daß sie als Doppelfuge bezeichnet werden könnte. Auch Kombinationen des Themas mit seiner Umkehrung, mit seiner Verlängerung und auch Kombinationen dieser Umgestaltungen untereinander fehlen nicht, so daß Beethoven augenscheinlich die kompliziertesten Bildungen des Wohltemperierten Klaviers nachzubilden und womöglich zu überbieten versucht hat. Ohne seiner Größe Abbruch zu tun, wird man nicht bedingungslos zugestehen, daß ihm das gelungen ist. Es war eben doch nicht sein Feld, auf dem er da operierte, sondern er redete damit in einer Sprache, die einer vergangenen Epoche angehörte. Die Konzeption des Themas selbst ist übrigens sicher durch das Thema der Fis-dur-Fuge im 2. Teile von Bachs Wohltemperierten Klavier beeinflußt:



Der auffallende Anfang mit dem Triller auf dem Leittone genügt schon allein, die Verwandtschaft der beiden Themen zu beweisen. Doch ist auch eine Parallelität des weiteren Verlaufs erkennbar, wenn auch mehr durchzufühlen, als mit Noten und Ziffern zu belegen. Der Ansprung zum Leittone von der unteren Dezime aus verweist uns auf das Kopfthema des ersten Satzes:
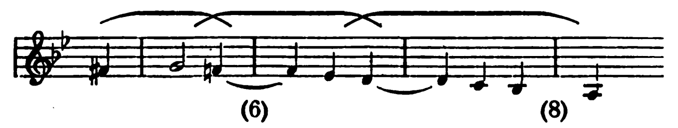


und bildet daher ein Bindeglied zwischen beiden Sätzen. Ähnliche Ansprünge hatten wir auch in dem letzten Satze von op. 53 (S. 36) zu konstatieren. Das vollständige Fugenthema des Schlußsatzes von op. 106 ist:
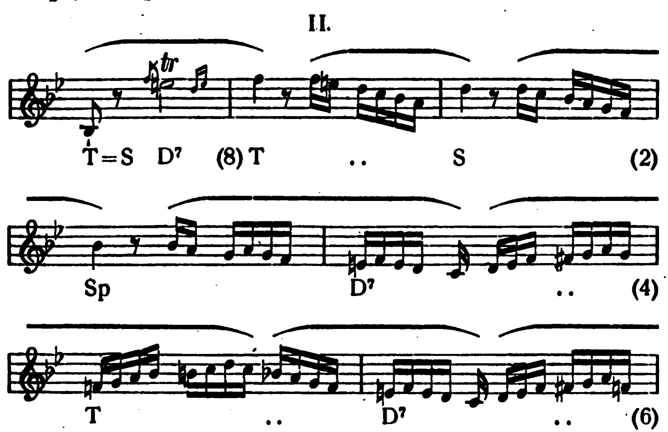


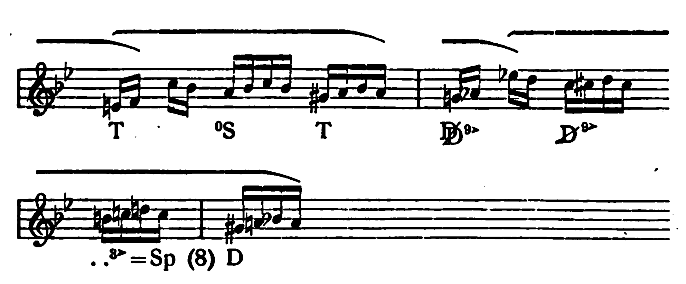
Außer dem vollständigen Thema werden auch Teile desselben (α, β, γ, δ) im Verlaufe des Satzes verarbeitet. Partien, die wohl richtiger als Divertissements bezeichnet werden, da schon die Durchführungen des ganzen Themas ein wohlerkennbares Gerüst des Satzes bilden.

Zunächst ist festzustellen, daß die Beantwortung des Themas (der Comes) den Regelstellungen der Theorie streng entspricht. Da nämlich der Dux nicht moduliert, so fällt dem Comes der Übertritt zur Dominanttonart zu (ohne Rückmodulation). Diesen Übertritt vollzieht der Comes gleich im Kopfmotiv, indem er von dem Tonart-Grundtone (b) zum Leittone der Dominanttonart (e^2) springt. Er genügt damit der alten Hausregel, daß dem Anfange des Dux mit der Quinte der Anfang des Comes mit dem Grundtone zu entsprechen hat, also die bekannte Modulation mit Umdeutung der Tonika zur Subdominante (T = S) erfolgt. Der Comes erhält damit das ihn vom Dux unterscheidende Merkmal der übermäßigen Undezime (Tritonus!), statt der Dezime als Anfangsintervall. Der Schluß des Dux (I, 5—8) figuriert wohlerkennbar die synkopische Bildung:
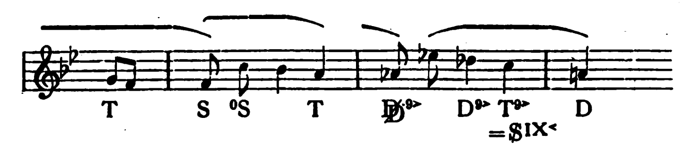


Dieser Teil des Themas wird im Comes nicht streng reproduziert, sondern statt dessen (II, 6—8) eine ziemlich freie Umgestaltung:
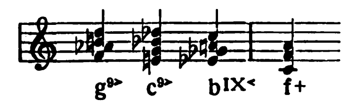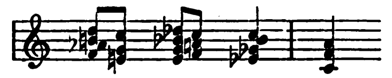




d. h. Takt 6—8 umschreiben den Kern:
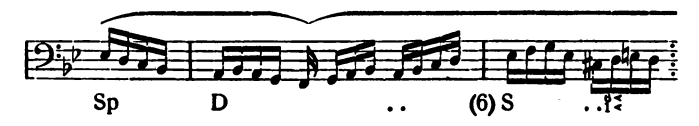


also am Ende mit drei verminderten Septimenakkorden:

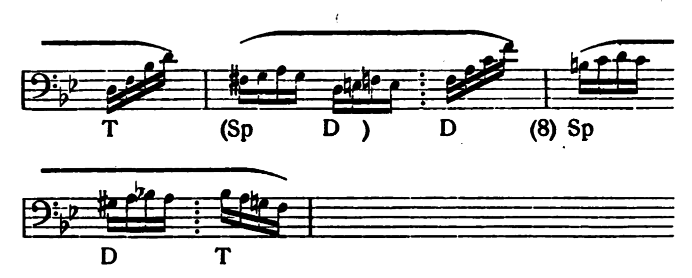


elliptisch für:
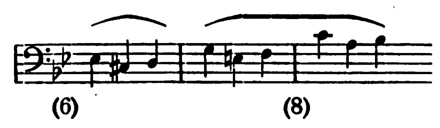


Das könnte so etwa eine der „licenze" sein, welche die Überschrift ankündigt. Strenge Fugenarbeit zeigt sich auch in der fast durchgängigen Wahrung realer Dreistimmigkeit und der gleichmäßigen Bedeutung der drei unterscheidbaren Stimmen in der ersten Durchführung (Periode I—III: Dux [Alt], Comes [Sopran], Dux [Baß]). Doch verliert sich das Ende des dritten Stimmeneinsatzes (Dux in Baß) bereits wieder ins Willkürliche:

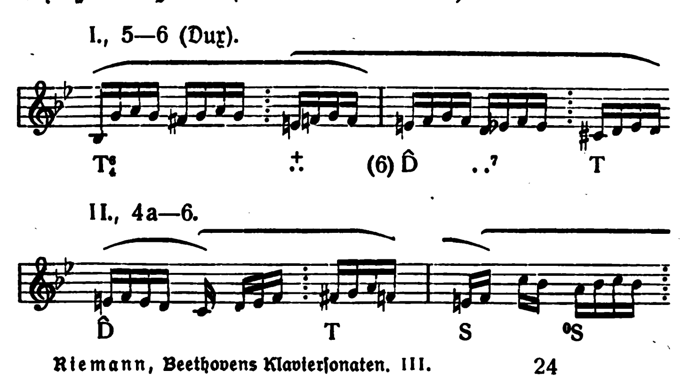


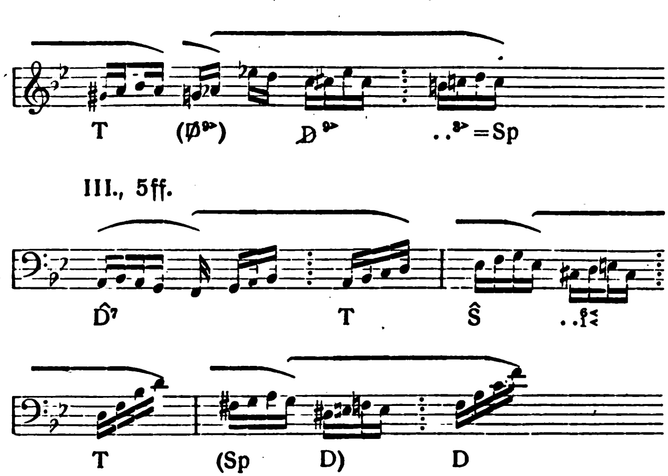


eine Figuration von:
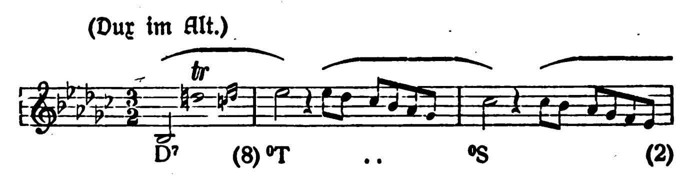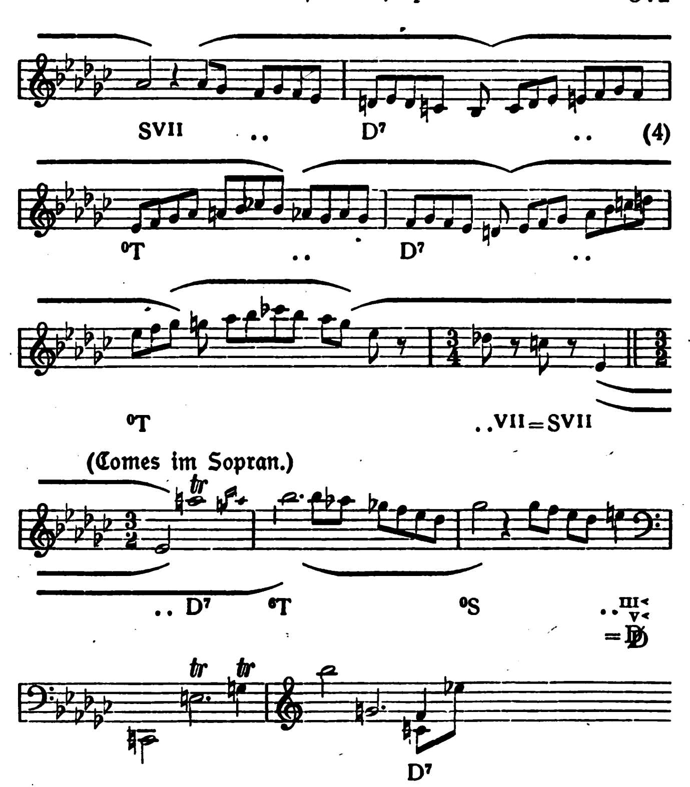


was weder dem Dux noch dem Comes entspricht, so daß man in Zweifel kommt, wie weit eigentlich das Thema reicht; denn die schöne Abrundung zur vollen Periode des ersten Dux finden wir in der ganzen Fuge nicht wieder, wohl aber ist erkennbar, daß die schon im ersten Vortrage des Dux bemerkliche Neigung, im Nachsatze (Takt 5 ff.) zur Bildung von Anschlußmotiven überzugehen, im ersten Comesvortrage sich schon verstärkt und im zweiten Vortrage des Dux (Baß) eine Form annimmt, die fast so aussieht, als habe man bereits ein Divertissement vor sich (beachte die Schlußbildungen auf das dritte Viertel!):



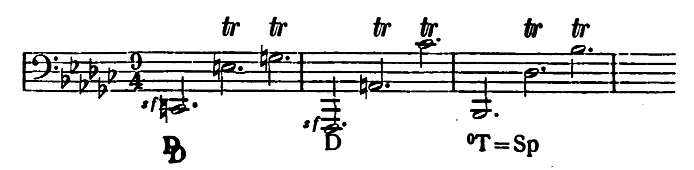


wobei durch mehrmalige Nachahmung des nur $\frac{2}{4}$ füllenden Anschlußmotivs der Takt aus dem Geleise gerät und die Analyse zwischen 6a und 8a $\frac{5}{4}$ Abstand konstatieren muß, d. h. einen Takt $\frac{3}{4}$ und einen Takt $\frac{2}{4}$. Eine Quintole von Zählzeiten, durch welche Beethovens Notierung mit weitergehendem $\frac{3}{4}$-Takt in die fatale Lage kommt, längere Zeit die Themaeinsätze und die einander schnell folgenden Ansätze des Kopfmotivs verschoben in Takt zu bringen, was natürlich unsere Analyse einrenken muß. Der ganze Des-dur-Teil (dem Beethoven nur 4 statt 5 ♭ vorgezeichnet hat) ist durch die verschobenen Taktstriche stark irritierend und rhythmisch desorientiert. Aber die falschen Taktstriche erstrecken sich auch noch über den ganzen es-moll-Teil (6 ♭), welcher das Thema in der Verlängerung bringt und daher zweckmäßiger im $\frac{3}{2}$-Takt notiert würde:

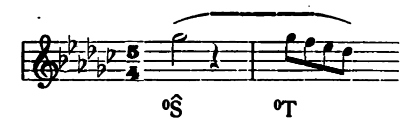




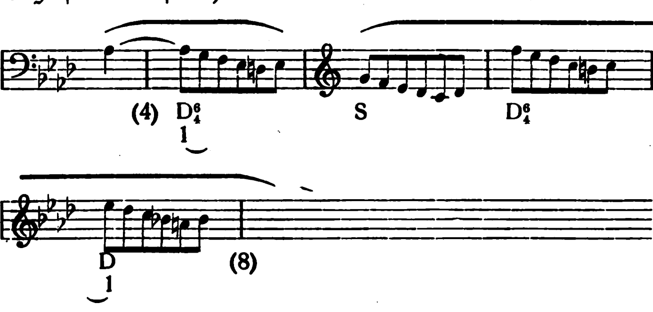
Sowohl der Des-Dur-Teil als der Es-Moll-Teil sind inkomplette Durchführungen. Der erstere hat nur den Dux im Baß und den Comes im Sopran, der letztere nur den Dux im Alt und Comes im Sopran. Dafür folgen aber gehäufte Ansätze des Kopfmotivs, die den Schein von Engführungen erwecken, aber keine sind. Doch sind die Dezimensprünge (zum Teil auch abwärts gerichtete) mit folgendem Triller so auffällig, daß unweigerlich der Eindruck von Themaeinsätzen in enger Folge entsteht. Aber auch der $\frac{3}{2}$-Takt versagt hier für eine klare Herausstellung der Imitationen in der Notierung, da diese je 3 Takte $\frac{3}{4}$ begreifen:



Diese Taktordnung ($\frac{9}{4}$) würde aber für den Schluß des mitgeteilten vorausgehenden Vortrags des augmentierten Comes im Sopran eine Quintole von Vierteln bedingen:
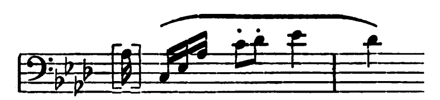


Bei der auf die $\frac{9}{4}$-Takte folgenden Wendung nach As-Dur mit Wiedereintritt des $\frac{3}{4}$-Taktes beachte die stufenweise fallende Sequenz, welche die Lagewechsel verschleiert (über Orgelpunkt auf Es):
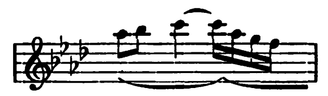


Das übergebundene as, mit dem dieser Gang eintritt, ist in dem letzten $\frac{9}{4}$-Takte ein zehntes Viertel, das entweder als Quartole oder mit Teilung des neunten Viertels in zwei Achtel untergebracht werden muß.
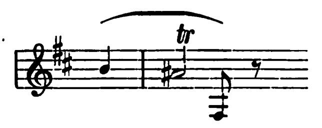
Es folgt nun in As-Dur, F-Moll, wieder As-Dur, Des-Dur und Ges-Dur (Fis-Dur) und zuletzt H-Moll ein Divertissement, welches das neue Motiv:



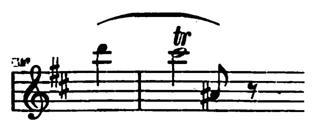
auch in der Umgestaltung:
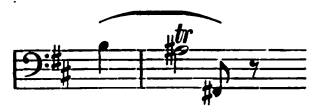


durch 23 Takte festhält. Der H-Moll-Teil (2 Kreuze vorgezeichnet) bringt das rückläufige Thema, dessen Eintritt freilich der unbefangene Hörer nicht bemerken kann, schon darum nicht, weil, wie wir sahen (S. 367), der Schluß des Themas gar keine feste Gestalt hat, sondern mehrfach wechselt. Auch zieht ein zu demselben auftretender getragener Kontrapunkt noch die Aufmerksamkeit mehr auf sich als die gewellte 16tel-Bewegung des Themas, das aber selber erst bei seinem Schlusse an dem Triller mit Dezimensprung abwärts erkannt werden muß. Dreimal nacheinander tritt das rückläufige Thema auf. Zuerst im Alt, endend mit:



das zweitemal im Sopran, endend mit:

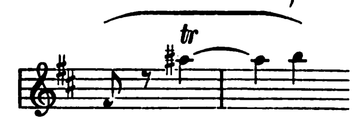


das drittemal im Baß, endend mit:

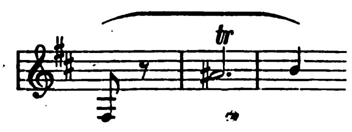


Also eine vollständige Durchführung (A, S, B). Der Komponist tut noch ein übriges, die Konstruktion zu verschleiern, indem er das Kopfmotiv des Themas in seiner Urgestalt –

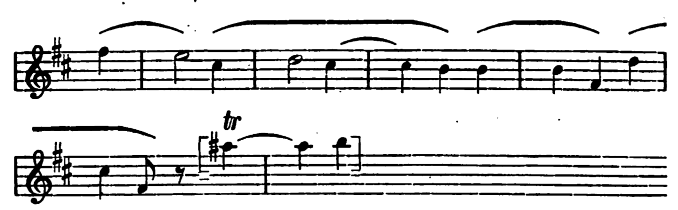
dem Beginn des rückläufigen Themas in derselben Stimme vorausschickt. So vor dem Sopranvortrage:



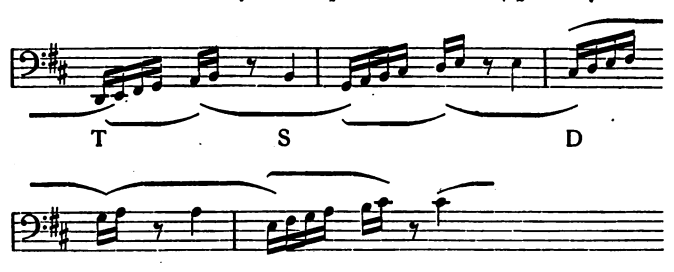
und vor dem Baßvortrage (im Alt):
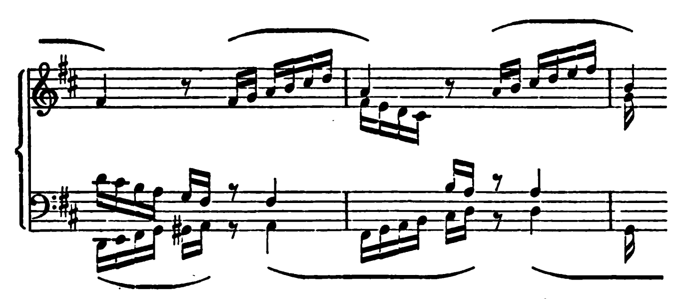


Der zu dem ersten Vortrage des rückläufigen Themas auftretende Kontrapunkt:
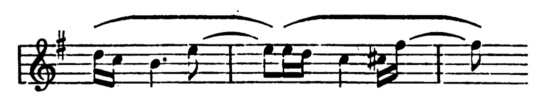


bleibt auch den beiden folgenden Vorträgen desselben treu. Ein neues längeres Zwischenspiel ist sodann entwickelt aus dem 3. Takte des Themas bzw. des rückläufigen Themas:



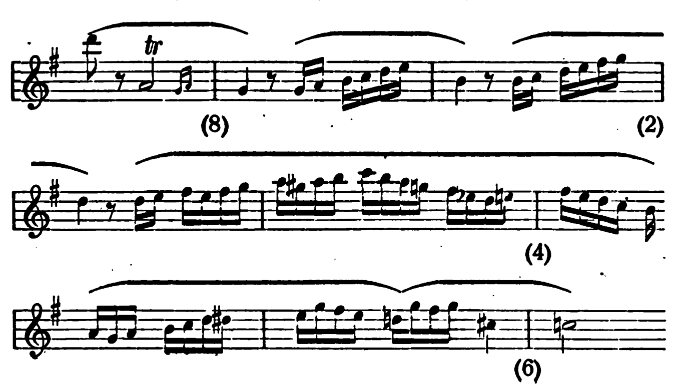
das in seiner voll entwickelten dreistimmigen Gestalt an eine Stelle der Fuge von op. 101 erinnert:



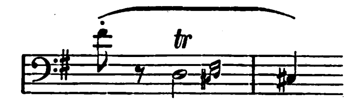
(vgl. Schlußsatz von op. 101, Periode VIII, 8aff.). Hier hat die Oberstimme das Motiv in der Umkehrung, die Unterstimme hat es rückläufig, die Mittelstimme ebenfalls rückläufig, aber in der Umkehrung. Das Ende des D-dur-Teils bringt dann eine Durchführung des vollständigen Themas in der Umkehrung, aber vorher erst noch einen Vortrag des Comes in D-Dur in rechter Bewegung mit einem interessanten Kontrapunkt der beiden Oberstimmen in komplementärer Rhythmik. Nach einem kleinen Zwischenspiel von vier Takten mit dem neuen Motiv:
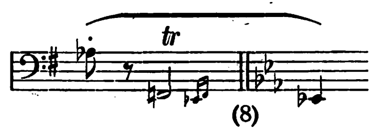


tritt die Umkehrung des Themas im Sopran auf:
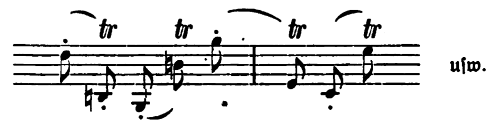


(also wieder mit frei gestaltetem Schlusse). Die Mittelstimme bringt die Umkehrung des Comes:



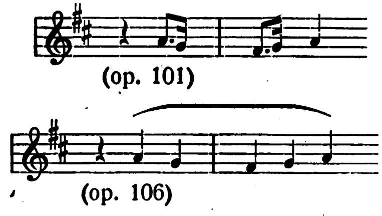
aber um ein Viertel zu früh einsetzend, so daß die Taktstriche für die nächsten elf Takte inkorrekt stehen und erst mit dem Vortrage des umgekehrten Themas im Baß wieder zurechtrücken:



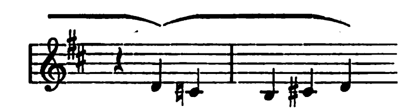
Auch dieser Themavortrag in Es-Dur zerfließt am Ende ins Freie und setzt sich in einem imitatorischen Spiele mit dem Anfangsmotiv in umgekehrter und gerader Bewegung fort, zunächst in eintaktigen Abständen, zuletzt aber in sinnverwirrender Weise in Achteln:
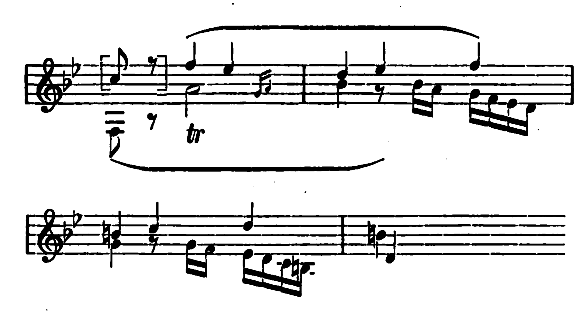


das Imbroglio schroff abbrechend mit Übertritt nach D-Moll bzw. D-Dur. Nun folgt ein kontrastierendes zweites Thema, das an dasjenige im Finale von op. 101 erinnert:
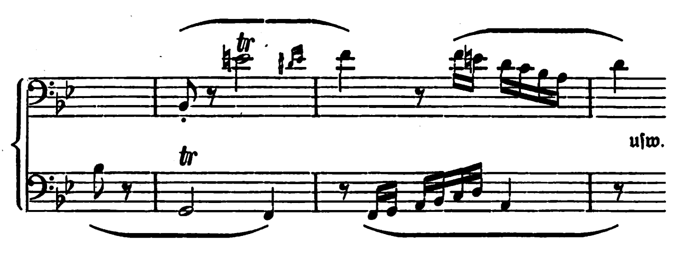


sogar in derselben Tonhöhe und Tonart stehend! Aber diesmal wird das Thema fugenartig beantwortet:



und 29 Takte lang durchgeführt, auch weiterhin unter Rücktritt nach B-Dur (wieder 2 ♭ vorgezeichnet) mit dem Hauptthema kombiniert:

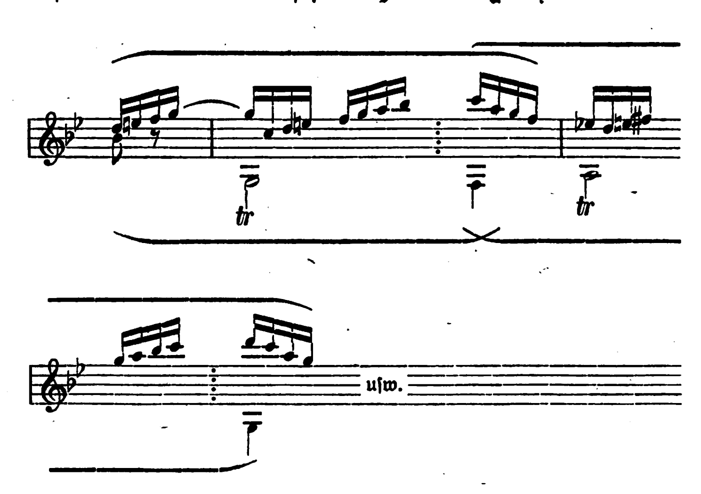


Doch bleibt es bei diesem bescheidenen Versuche, und das zweite Thema verschwindet wieder gänzlich. Von einer wirklichen Doppelfuge kann also doch wohl nicht gesprochen werden. Statt dessen wird aber wenige Takte später das umgekehrte Thema mit dem Thema in seiner ursprünglichen Gestalt kombiniert, und zwar in enger Führung:

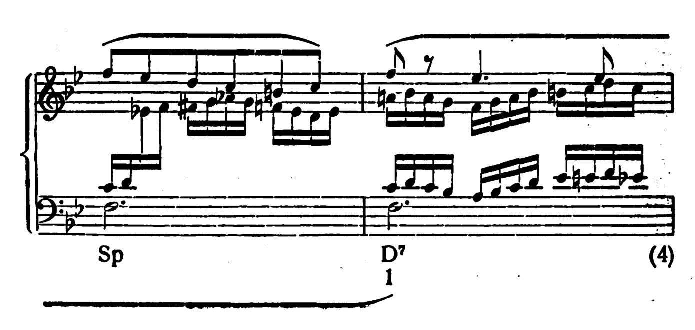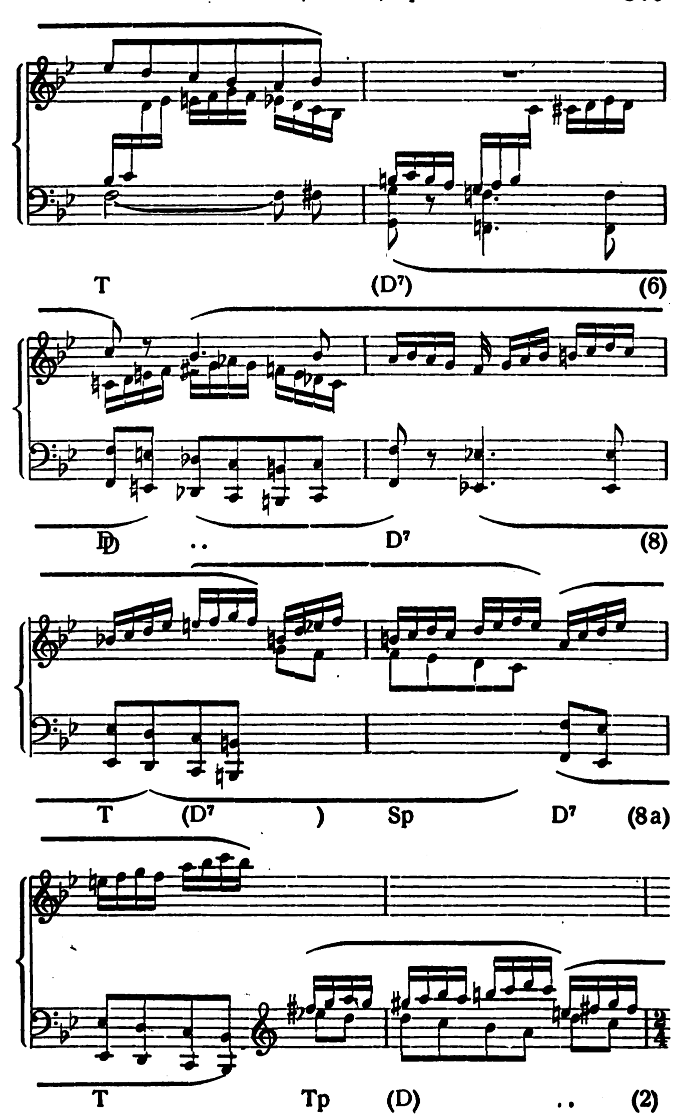


In Beethovens Notierung stehen die Taktstriche ein Viertel später, also für beide Formen nicht an der rechten Stelle; wie ich sie hier gestellt, stehen sie für die Oberstimme korrekt. Bei solchen gedrängten Engführungen können sie immer

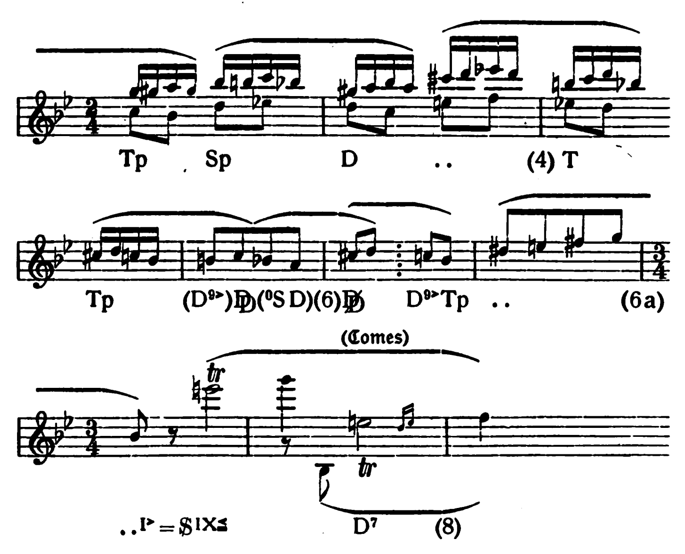
nur für eine Stimme korrekt stehen. Zweierlei Taktverlauf nebeneinander vorzustellen, ist uns leider nicht möglich. Bei den den Themavortrag fortsetzenden Ansätzen des Kopfmotivs genügt es aber wohl, Pseudo-Tripeltakt anzunehmen, anstatt einer neuen Verschiebung der Taktstriche:



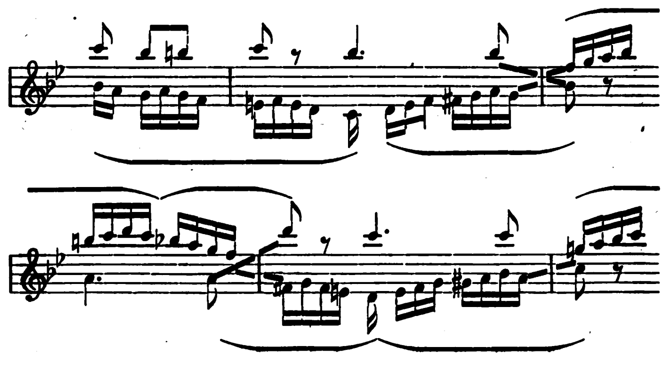
Ein gewissenhafter Musiker wird auch die Harmonie des dann anschließenden Zwischenspiels sorgfältig untersuchen, welche mehrfach durch gehäufte Wechselnoten verhüllt ist (zum Teil vierstimmig):

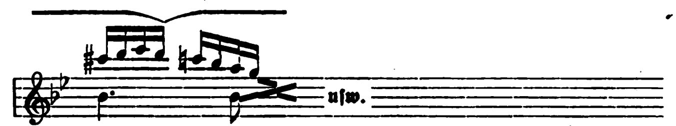



T
(D⁷)
(6)
D
D⁷
(8)
T
(D⁷
)
Sp
D⁷
(8a)
T
Tp
(D)
(2)
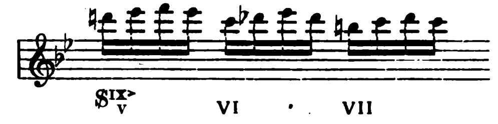


Hier häufen sich in der Tat die künstlichen Umschreibungen der sich übrigens sehr nahe der Haupttonart haltenden Harmonien derart, daß das Auftreten des Fugenthemas (Comes in F-Dur) wie eine Erlösung wirkt. Auch dieses Mal hat das Thema kein eigentliches Ende, spinnt sich vielmehr vom 4. Takt ab sequenzartig weiter, und zwar mit kecker Vertauschung der Stimmen:
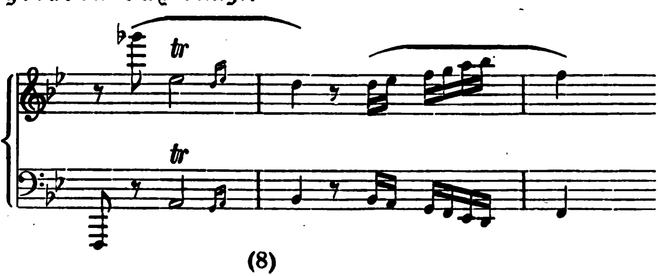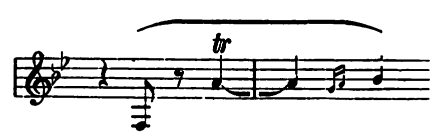




und läuft schließlich mit einer der des ersten Themas zu Anfang der Fuge ähnlichen Endung:
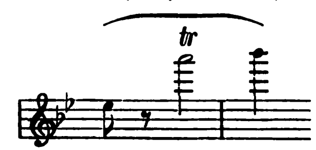


in die neue Kombination über, welche die **Umkehrung** des Themas **gleichzeitig** (nicht in Engführung) mit **dem geraden** Dux bringt:



Ein nach vier Takten folgender Vortrag des Dux rectus in der Mittelstimme erfolgt wieder mit Verschiebung im Takt:



Dagegen rückt der dann kommende Vortrag des Comes durch den Sopran die Taktstriche wieder an die rechte Stelle:



Der Rest muß als Coda definiert werden. Über einem Orgelpunkt durch vier Takte auf getrillertem $_1$Es, der später auf $_1$F verlegt wird, über dem $_1$B durch acht Takte trillert, rauscht zunächst ein arpeggierter verminderter Septimenakkord von A bis ges^3 empor und wird noch einmal das Thema frei gebracht. Ein scheinbar unorthographisch geschriebener Trugschluß (mit Ges statt Fis) bei poco adagio bringt statt ^{0}g vielmehr g b des ($\not{D}^{9>}$) und führt mit einem durch sieben Takte bleibenden f^3 zu den endgültigen Schlüssen mit Schiebungen des Kopfmotivs (rhythmische Sequenz von vier Vierteln im $\frac{3}{4}$-Takt).

Diese Andeutungen des Aufbaues des Riesensatzes mögen für das Studium die Wege weisen. Die Wiedergabe der vollständigen Analyse der ganzen Fuge muß ich mir aus Raumrücksichten versagen, doch habe ich wohl alles Problematische angezeigt.

Sonate 36, E-dur, op. 109,
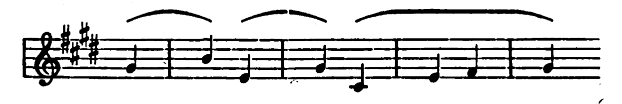
Fräulein Maximiliane Brentano gewidmet; erschienen 1821 bei Schlesinger in Berlin und Josef Czerny in Wien (angezeigt 11. Dezember 1821 in der Wiener Zeitung). Maxe Brentano, der Beethoven 1812 als seiner „kleinen Freundin" das einsätzige kleine B-dur-Trio widmete, ist die Tochter von Beethovens uneigennützigem Freunde Franz Brentano in Frankfurt a. M., dessen Gattin, Antonie geb. v. Birckenstock, seit 1809 längere Zeit mit den Kindern in Wien im Hause ihres Vaters, Hofrat v. Birckenstock, lebte, wo Beethoven 1810 die Bekanntschaft von Bettina v. Arnim, Franz Brentanos Schwester, machte. Beethoven war der Familie Brentanos zu Danke verpflichtet für manche Hilfe in pekuniären Bedrängnissen (vgl. Thayer, „Beethoven", Bd. III, S. 216ff.). op. 109 hat mancherlei Berührungspunkte mit der E-Moll-Sonate op. 90, ja auch mit der ersten Sonate in E, op. 14[1] (vgl. die Mollsätze im Tripeltakt in allen dreien. Der in op. 14 ($\frac{3}{4}$-Takt) ist Allegretto überschrieben, der in op. 90 ($\frac{3}{4}$) „mit Leichtigkeit" usw., der in op. 109 ($\frac{6}{8}$) Prestissimo; fast scheint es, als habe die Wahl

der Tonart einen bestimmenden Einfluß auf die Wege der Erfindung ausgeübt. Der erste Satz ist ein prächtiges Belegbeispiel für die Neigung des letzten Beethoven zur Verkoppelung heterogener Elemente zu einem Ganzen. Wir stehen da vor der letzten Krönung der Stilreform der Mannheimer (Johann Stamitz). Wiederholte Tempowechsel und Taktwechsel (Vivace ma non troppo $\frac{2}{4}$, Adagio espressivo $\frac{3}{4}$), wechselndes Weben im engsten Kreise mit weitausholenden Arpeggien und schneller Verfügung über die ganze Klaviatur, Übergänge aus zweitaktiger Taktordnung in dreitaktige (in meiner analytischen Skizze durch eine 3 bzw. 2 in der Gabel überm Taktstrich angezeigt) — alles das gibt dem Satze ein fast phantasieartiges, rapsodisches Aussehen, das aber bei eingehender Betrachtung verschwindet vor der Erkenntnis einer zwingenden Logik der Gestaltung im großen. Die I. Periode füllt ein zierliches Gewebe akkordischer Brechungen (legatissimo) beider Hände mit den Motiven:

Vivace, ma non troppo. Sempre legato.
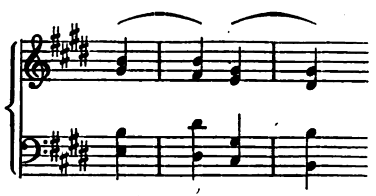
usw.

Die doppelte Stielung der ersten Noten in der rechten Hand soll wohl nicht eigentlich die Viertel als Melodie herausziehen:

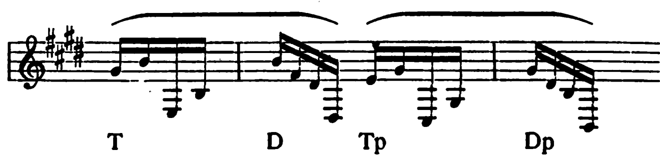


sondern in erster Linie das Legatissimo, die Ansammlung der vier Töne zum Akkord, erzwingen. Man wird dasselbe ergänzen dürfen durch Doppelstielung auch der ersten Note

der linken Hand, so daß tatsächlich am Ende jeden Viertels die vier Töne gleichzeitig erklingen:

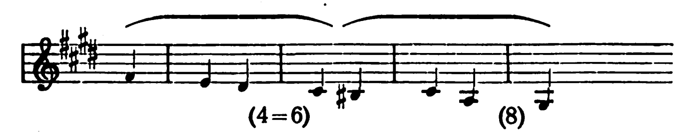


Aber diese einfachen Akkordfolgen schöpfen den Inhalt nicht aus, vielmehr ist die Art der Brechung wesentlicher Bestandteil der Erfindung. Mit anderen Worten: Beethoven hätte auch statt zweistimmig nur einstimmig schreiben können (aber mit Forderung des Legatissimo):
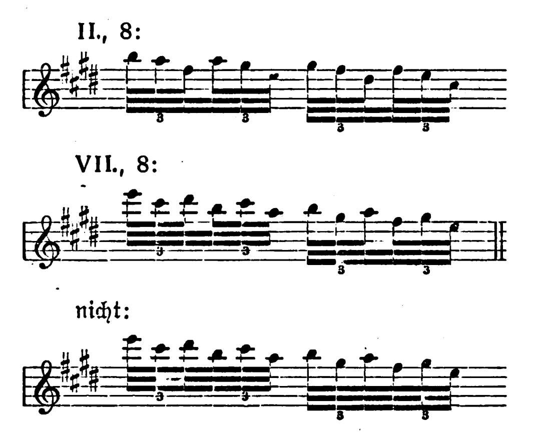


d. h. also, nicht die starre Melodie der Viertelnoten, sondern die leichtbeschwingten Bewegungen der Sechzehntel bilden den Grundrhythmus der Melodiegebung. Liest man so, so erscheint auch das Auftreten weiterer Fülltöne von Takt 3 ab) in keiner Weise auffällig oder lästig, und die auf den ersten Blick so ganz andersartige Faktur des Adagio mit ihren vollstimmigen Akkorden und großen Arpeggien wächst in der natürlichsten Weise aus dem Kopfthema heraus. Nicht unbemerkt bleibe die Takttriole am Ende der ersten Periode. Die scheinbare Achttaktigkeit des ersten Vivace ist in Wirklichkeit eine Neuntaktigkeit mit Triole für 6—8 und überraschendem Eintreten des verminderten Septimenakkords his, dis, fis, a statt der abschließenden Tonika h⁺ (T𝆹< = (D°>) [Sp]). Die II. Periode (adagio espressivo) setzt nun nicht mit (8 = 1), sondern mit (8 = 2) ein, da zwei Takte weiter der Halbschluß auf fis⁴ ∴ deutlich den Vordersatz abgliedert (Anschlußmotiv). Harmonisch merkwürdig ist der Nachsatz, der zweimal nacheinander die „große

Schlinge" (vgl. S. 90) bringt, das erstemal von a^3 bis groß A hinabstürzend und wieder empor bis a^3, um ganz am Ende des Taktes von a^3 nach gis^3 fortzuschreiten (Sp v statt Sp); das zweitemal bis Dis hinab und wieder hinauf bis gis^3, das ebenso auf das letzte Achtel nach fis^3 fortschreitet (D[~~8~~]). Trotz der scheinbaren Analogiebildung ist das große Arpeggio von his, dis, fis, a nicht wieder schwer (6. Takt) wie das zu Anfang der Periode, sondern vielmehr 5. Takt, da es nicht mit dem arpeggierten gis^+ beantwortet wird und zwei weitere Takte die Periode abschließen mit einer einfachen H-Dur-Kadenz (T—S—T—S—D^6_4—$^+$T). Nach einer mehrmaligen halbtaktigen Bestätigung des H-dur-Schlusses tritt wieder das Tempo I° ein mit Wiederaufnahme des Kopfthemas. In einer nur sechstaktigen dritten Periode (1—4 [= 6]—8), die einen Halbschluß auf gis^+ macht. Diese dritte Periode ist wohl als Evolutionsperiode zu definieren, da sie mit Wiederaufnahme des Kopfthemas zum zweiten Thema führt, welches in Gis-moll (Dominantparallele) steht. Die Berechtigung, das Periode IV füllende Material als zweites Thema zu bezeichnen, kann allerdings bestritten werden, weil dasselbe nicht weiterhin transponiert wiederkehrt. Auch verwirrt einigermaßen, daß dieses zweite Thema in der Begleitung die Motivbildung des ersten Themas zeigt (nämlich die komplementäre Rhythmik der beiden Hände). Doch ist die oben aufliegende Melodie in Vierteln in ganz anderem Maße Hauptsache, und diese Melodie hat mit der des ersten Themas keine Ähnlichkeit. Die Motivbildung derselben ist aber bereits in den letzten vier Takten von Periode III erkennbar:

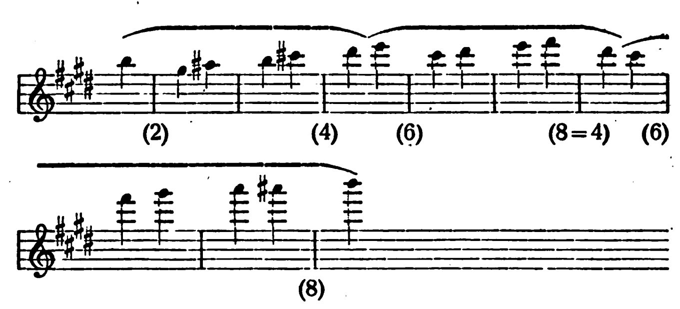


Periode IV hält diese zweitaktige Gliederung fest. Periode V zeigt dagegen die Ordnung Schwer—Leicht—Schwer, also
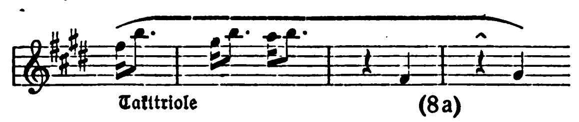
dreitaktige Glieder (2., 3.—4., 6., 7.—8.), und nimmt erst in den nach E-Dur zurückleitenden Anhängen wieder zweitaktige Gliederung an (Harmonie h⁷ [mixolydisch]). Periode VI bringt das Kopfthema in höherer Lage wieder, aber ohne wieder nach h-Dur zu modulieren. Es folgt daher Periode II, transponiert in die Unterquinte, was den Schein wecken kann, daß Periode II das 2. Thema ist. Die beiden „großen Schlingen" bringen diesmal nur die Harmonien g^7 und c^+ (statt gis^7 und dis^+ !), kadenzieren also zum Unterterzklange der Haupttonart und von ihm zurück nach E-Dur. Nicht unbemerkt bleibe auch der feine Unterschied des Filigrans der Figuraiton bei den Schlußbildungen II, 8 und VII, 8. Die Sextolen bei VII, 7 sind sicher Doppeltriolen in Zweiunddreißigsteln und nicht in Zweiunddreißigstel aufgelöste Sechzehnteltriolen. Bei letzterer Deutung würde VII, 8 gegenüber II, 8 entschieden abfallen; bei ersterer erscheint es als Steigerung:



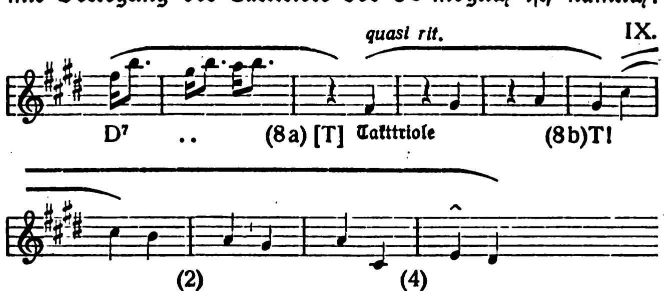
Zweifler seien darauf hingewiesen, daß in der Taktbezeichnung die 6 stets den Sinn von 2 × 3 und nicht von 3 × 2 hat ($\frac{6}{8}$-Takt = zweimal drei Achtel). Eine wirksame Steigerung des Ethos bringt der Ritmo di 3 battute in Periode V, der durch die Melodielinie unweigerlich geboten ist:



Mit der Erreichung der Gipfelnote h³ tritt dann die zweitaktige Ordnung wieder ein. Es wird gut sein, die dreitaktigen Glieder zu beschleunigen (poco stretto), so daß die wiedereintretende zweitaktige Gliederung zweckmäßig auf den Beginn des dritten Teils (erstes Thema) vorbereitet (Periode VI). Eine interessante Takttriole bringt noch der erste Anhang von Periode VIII:



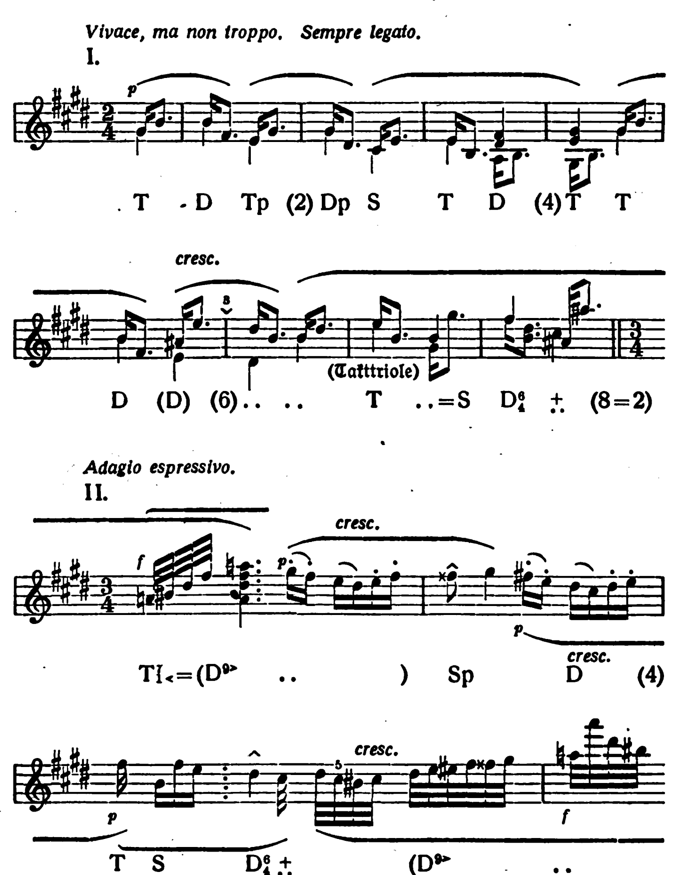
Doch will ich nicht verschweigen, daß eine andere Deutung mit Verlegung der Takttriole vor 8b möglich ist, nämlich:

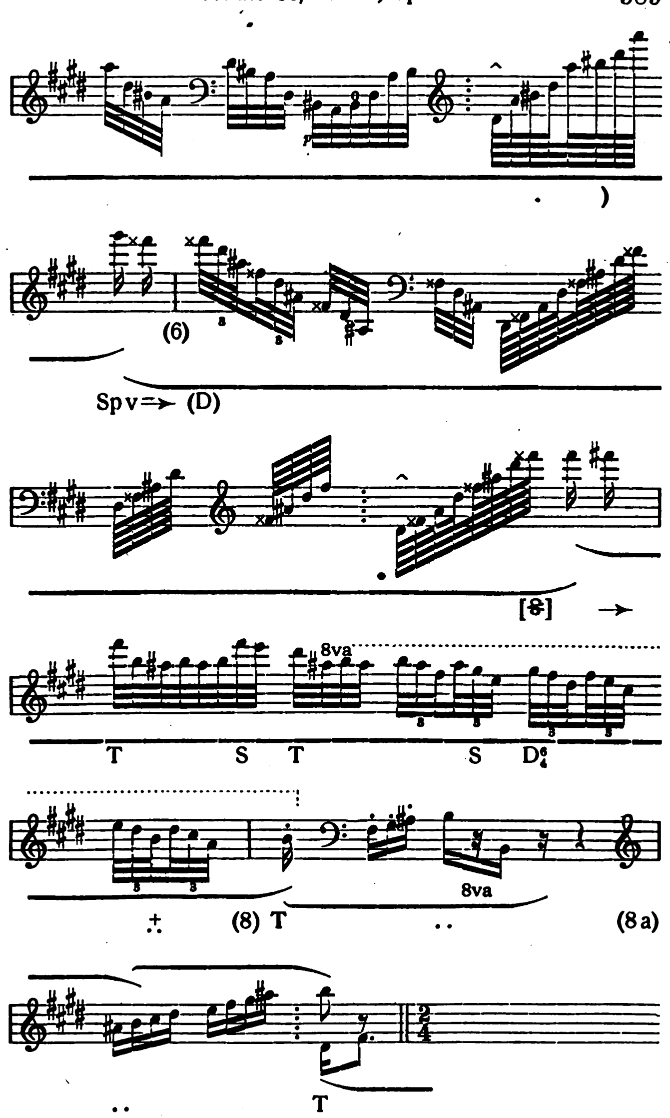


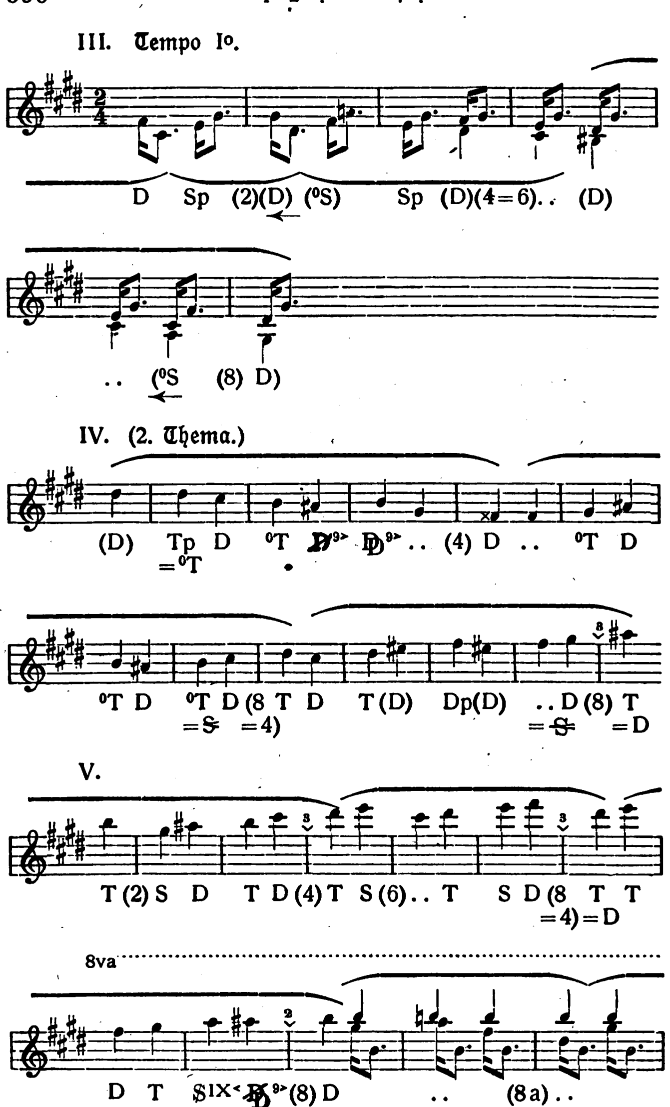
also mit Aposiopese der Tonika bei 8a. Die Wahl zwischen diesen beiden Deutungen ist schwer!
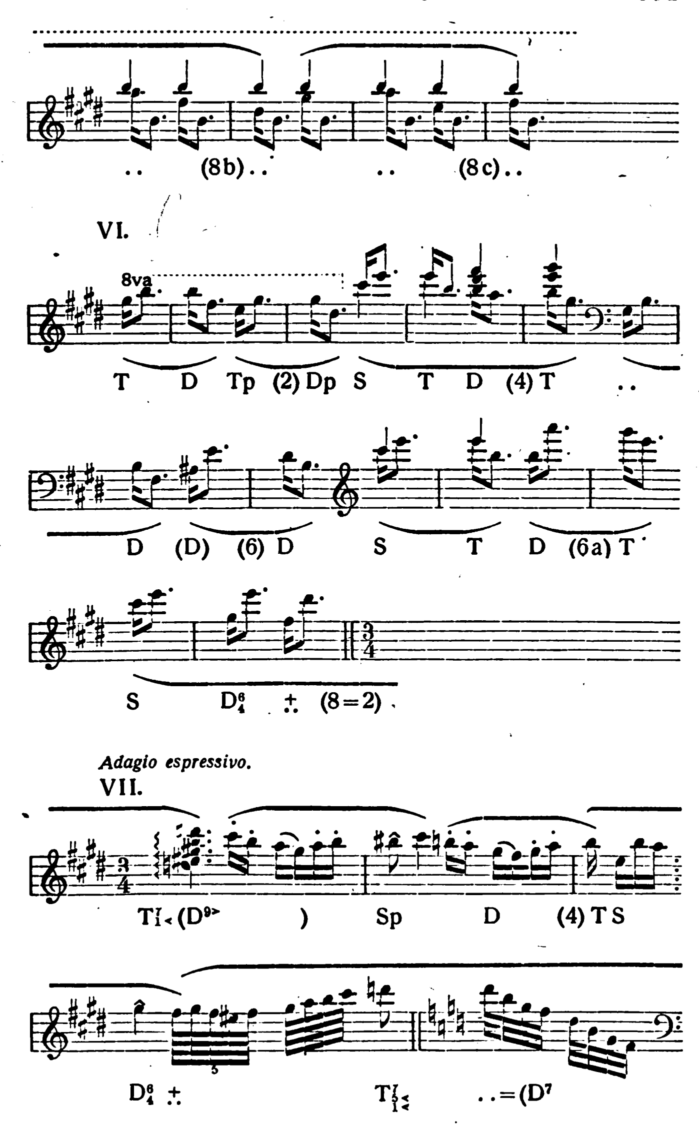
Wenn sich auch für den ganzen Satz nicht mit Evidenz die Einhaltung des Schemas der Sonatenform erweisen

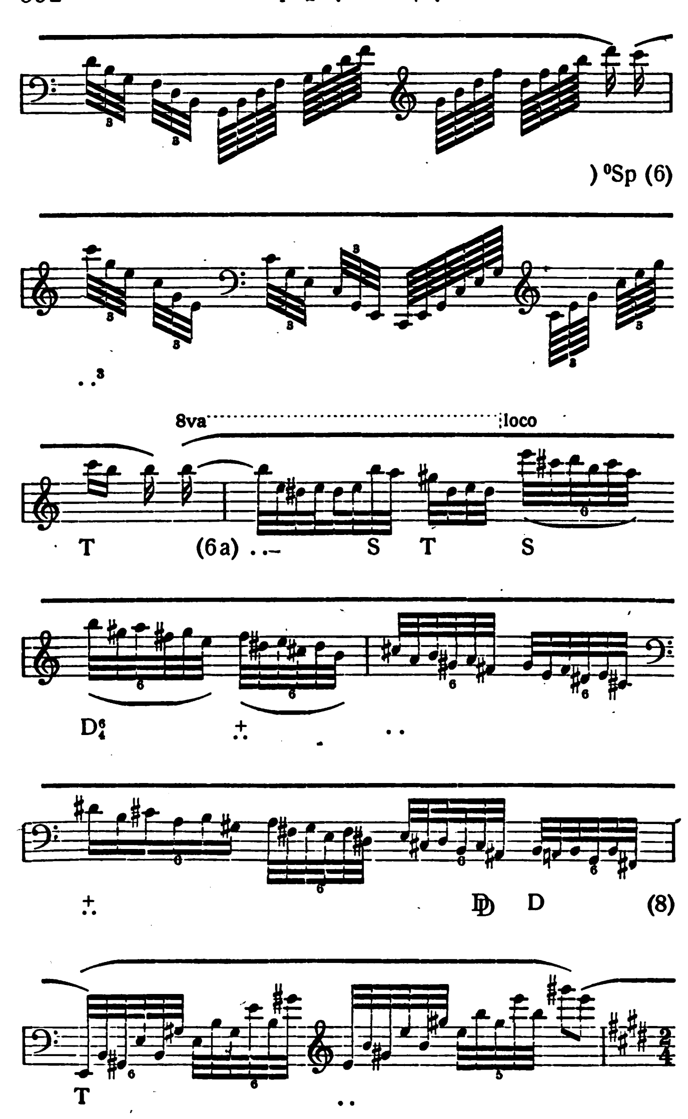
läßt (es fehlt dazu vor allem ein als solcher nicht strittiger Durchführungsteil), so hat doch das Rhapsodische, Phantasieartige vor unserer eingehenden Betrachtung sich in ein straffes Gefüge wohlerkennbarer Perioden verwandelt, und wir scheiden daher mit dem Bewußtsein von dem Satze, der Erkenntnis seines Wesens ein gut Stück näher gekommen zu sein. Hier ist die Skizze der Analyse:

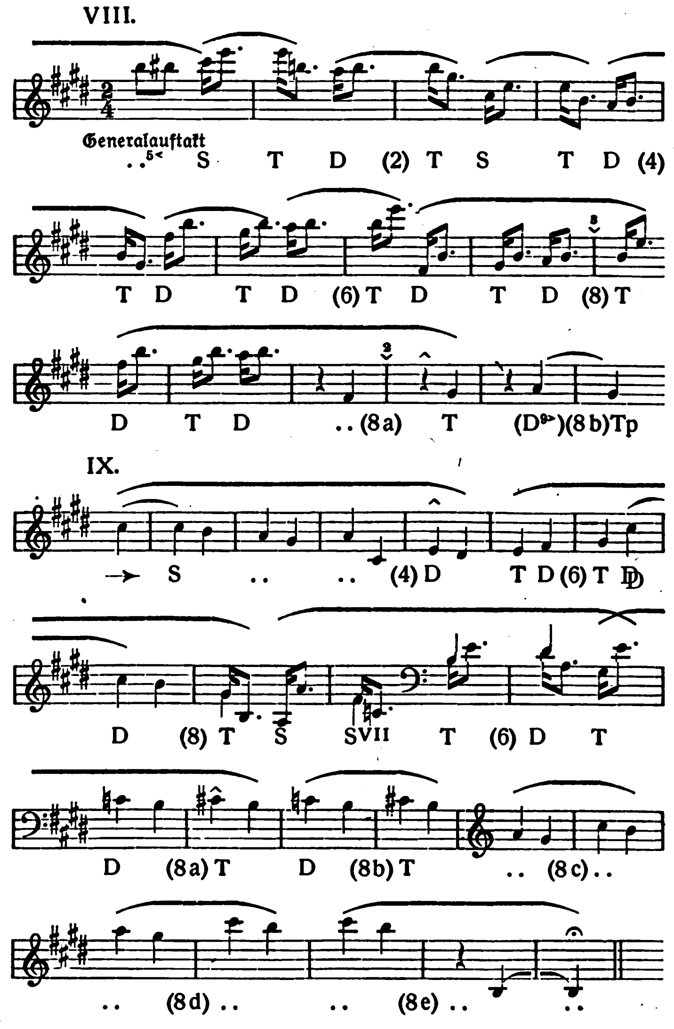



(6)
Spv ⟹ (D)
[8]
8va
T
S
T
S
D
8va
(8) T
(8a)
T


III. Tempo Io.
D Sp (2)(D) (⁰S) Sp (D)(4=6).. (D)
.. (⁰S (8) D)
IV. (2. Thema.)
(D) Tp D ⁰T D⁹> D⁹> .. (4) D .. ⁰T D
=⁰T
⁰T D ⁰T D (8 T D T (D) Dp(D) .. D (8) T
=S =4) =S =D
V.
T (2) S D T D (4) T S (6) .. T S D (8 T T
=4) =D
8va
D T SIX< D⁹> (8) D .. (8a) ..
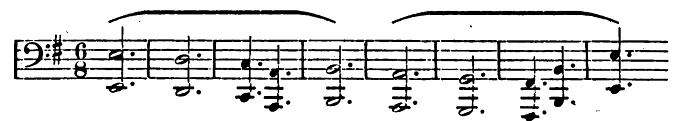

(8b)
(8c)
VI.
8va
T D Tp (2) Dp S T D (4) T
D (D) (6) D S T D (6a) T
S D$^{6}_{4}$ (8=2)
Adagio espressivo.
VII.
Sp D (4) T S
D$^{6}_{4}$
..=(D^{7}


) ⁰Sp (6)
8va
loco
T
(6a)
S
T
S
D
+
D
D
(8)
T
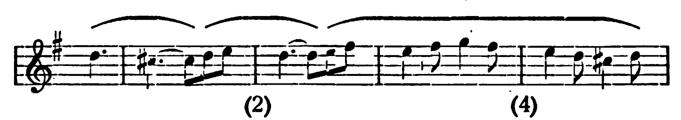


Auf die Charakterverwandtschaft des zweiten Satzes (Prestissimo $\frac{6}{8}$) mit den bewegten Sätzen der beiden anderen
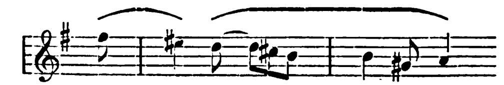
Sonaten in E (op. 90 und op. 14 I) habe ich schon oben hingewiesen; doch überbietet derselbe jene beiden älteren an Lebhaftigkeit der Bewegung (Prestissimo) und auch an Fülle der einander ablösenden thematischen Gebilde. Das Tempo ist aber doch nicht so schnell, daß wir ganze Taktwerte (𝅗𝅥.) als Zählzeiten auffassen müßten, wenigstens wäre sonst die Bezeichnung als Prestissimo anfechtbar, die nur zu Recht besteht, wenn man die punktierten Viertel (♩.) als Zählzeiten nimmt. Gleich das Kopfthema bringt jedoch als Baß ein Thema, das weiterhin selbständig verarbeitet wird, nämlich:
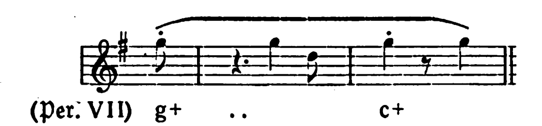


In diesem Thema sind freilich die punktierten Halben als Zählzeiten nicht zu umgehen. Dasselbe ist eigentlich eine chaconnenartig stufenweise absteigende E-Moll-Skala (die letzte Oktave $\frac{e}{E}$ würde Beethoven tiefer gelegt haben $\left(\frac{E}{{}_1E}\right)$, wenn nicht sein Klavier mit $_1$F in der Tiefe zu Ende gewesen wäre. Der Satz hat Sonatenform, da er weite Strecken transponiert in die Unterquinte (der Haupttonart angenähert) im zweiten Teile wiederbringt. Die Transposition umfaßt die Perioden IV—VIII, welche als Perioden XIII bis XVII wiederkehren. Periode IV ist Evolutionsperiode, die die Modulation zur Tonart des zweiten Themas bringt. Als Kernsatz des zweiten Themas ist Periode V anzusprechen (in H-Moll, als Periode XIV in E-Moll):
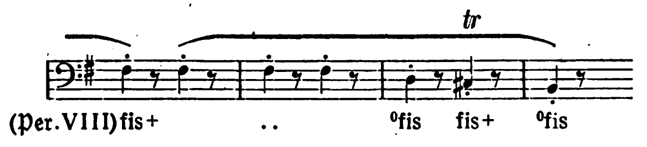


Periode VI, mit dem Motiv:
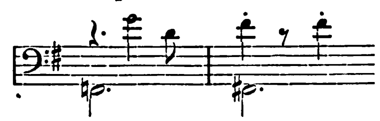


gearbeitet, mündet in einen Halbschluß in c-Dur, in welchem die ersten Epiloge (Periode VII) stehen. Doch führt bereits VII, 6a—8 nach H-Moll zurück. Die interessanten Motive der Epiloge sind (Periode VII—VIII):
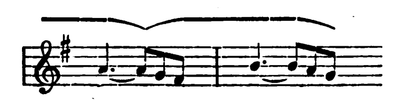


und
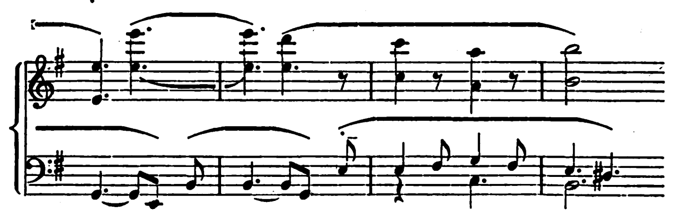


Der Rückgang von C-Dur zu H-Moll bringt die enharmonische Verwandlung von g^7 in $cis^{9>}_{5>}$, doch schreibt Beethoven statt Eis im Baß F:



Die Durchführung (Periode IX—X) beginnt mit dem Kopfthema in der Dominanttonart H-Moll und ist dann mit dessen Baßmotiv (s. oben) gearbeitet. Sie begeht die Tonarten H-Moll, E-Moll, C-Dur, A-Moll und schließt auf fis+ (𝔇 von E-Moll). Der Wiederanfang des Kopfthemas überspringt daher eigentlich einen H-Dur-Akkord, bzw. der beginnende E-Moll-Akkord hat noch gar nicht wieder Tonikabedeutung; doch erkennt natürlich der Hörer sofort das Thema und versteht es im alten Sinne. Nach dem Kopfsatze folgt aber nicht wieder als Periode XII der das Thema fortspinnende Gedanke (Periode II—III):

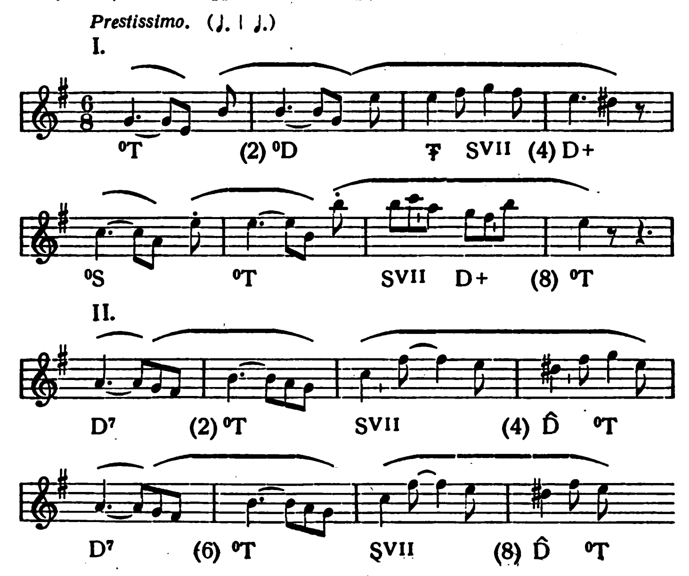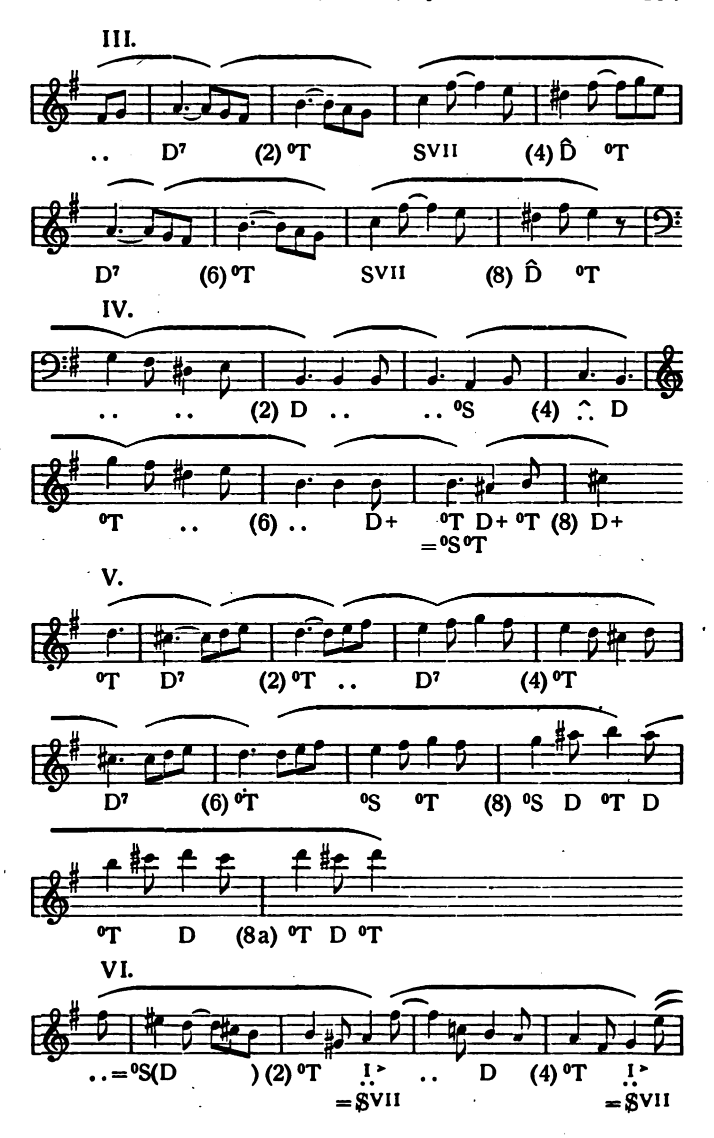


sondern es wird Periode XI mit vertauschten Stimmen wiederholt:

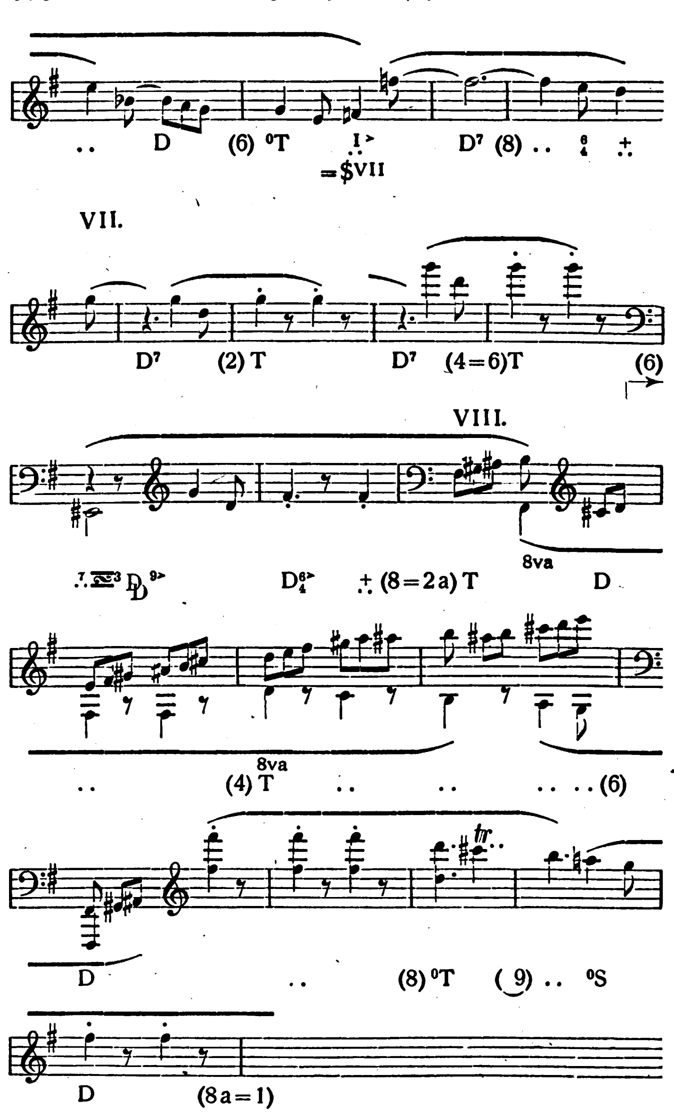


und dann sofort zur Reproduktion von Periode IV übergesprungen, aber in C-Dur, statt in E-Moll. Um aber das weitere Material ordnungsgemäß in der Unterquinte reproduzieren zu können, bedarf es einer weiteren Abweichung, die dahin erfolgt, daß der Nachsatz von IV (XI) von C-Dur nach A-Moll rückt und zum Halbschluß auf h^+ (Đ) lenkt. Der Rest verläuft nun normal im glatten Anschluß, d. h. XIV entspricht V, XV = VI, XVI = VII und XVII = VIII.
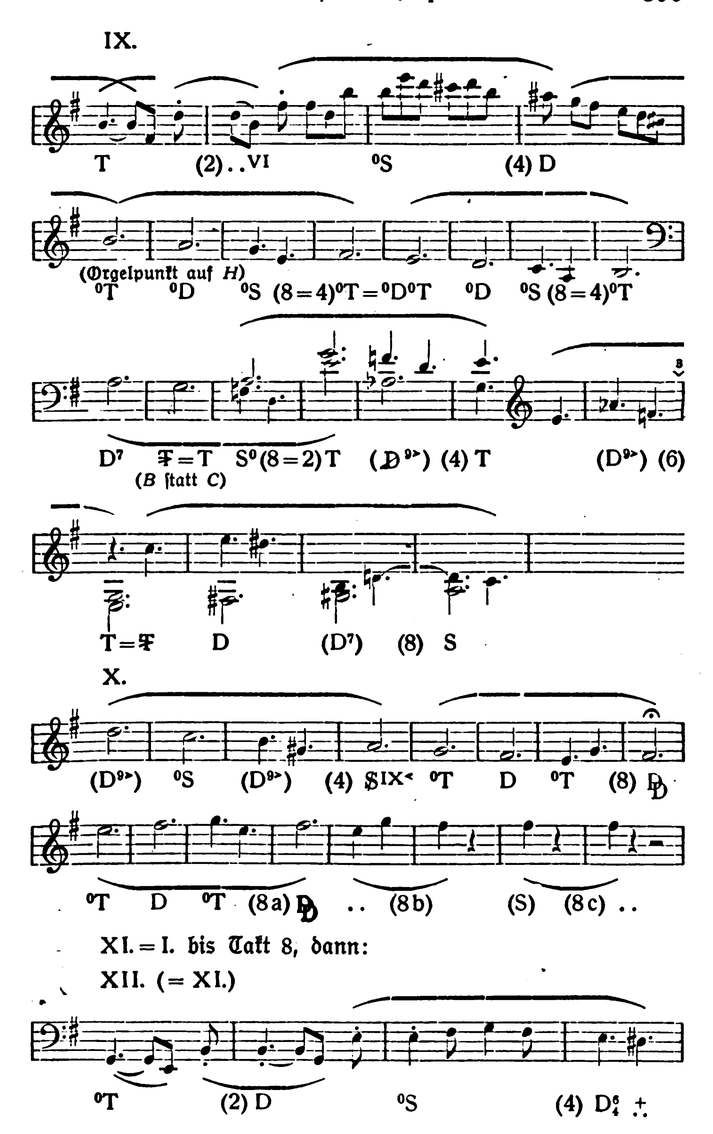
Hier ist die Skizze der Analyse:

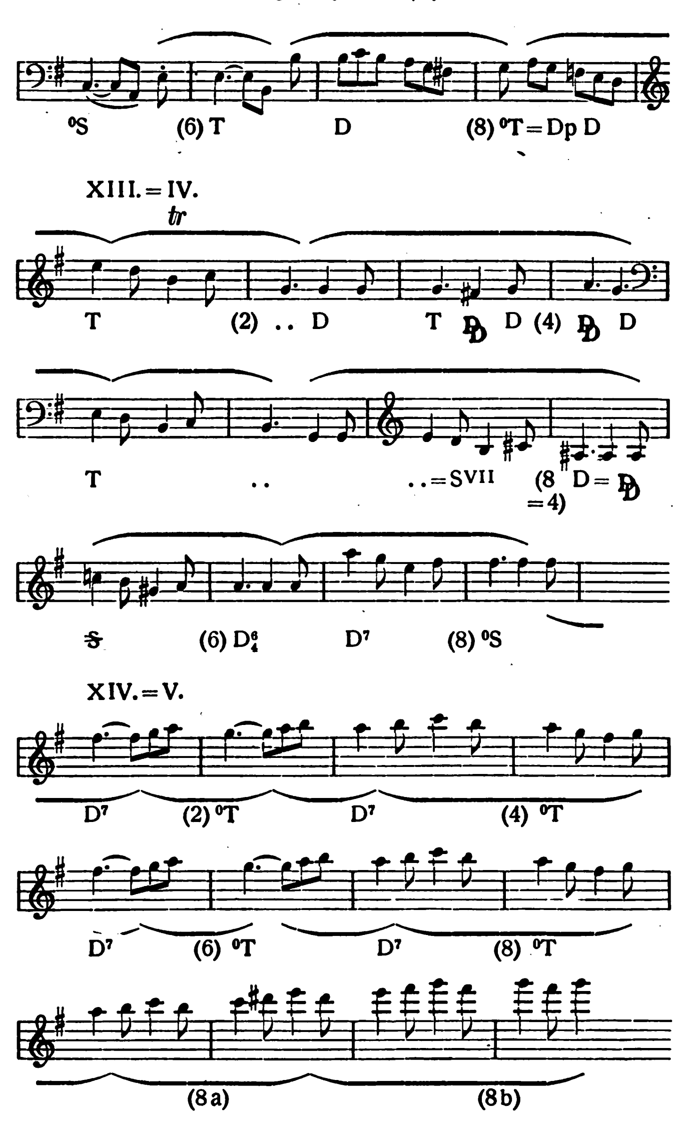



III.
D7 (2) °T SVII (4) D̂ °T
D7 (6) °T SVII (8) D̂ °T
IV.
(2) D °S (4) D
°T (6) D+ °T D+ °T (8) D+
=°S °T
V.
°T D7 (2) °T D7 (4) °T
D7 (6) °T °S °T (8) °S D °T D
°T D (8a) °T D °T
VI.
=°S(D) (2) °T I> =SVII D (4) °T I> =SVII

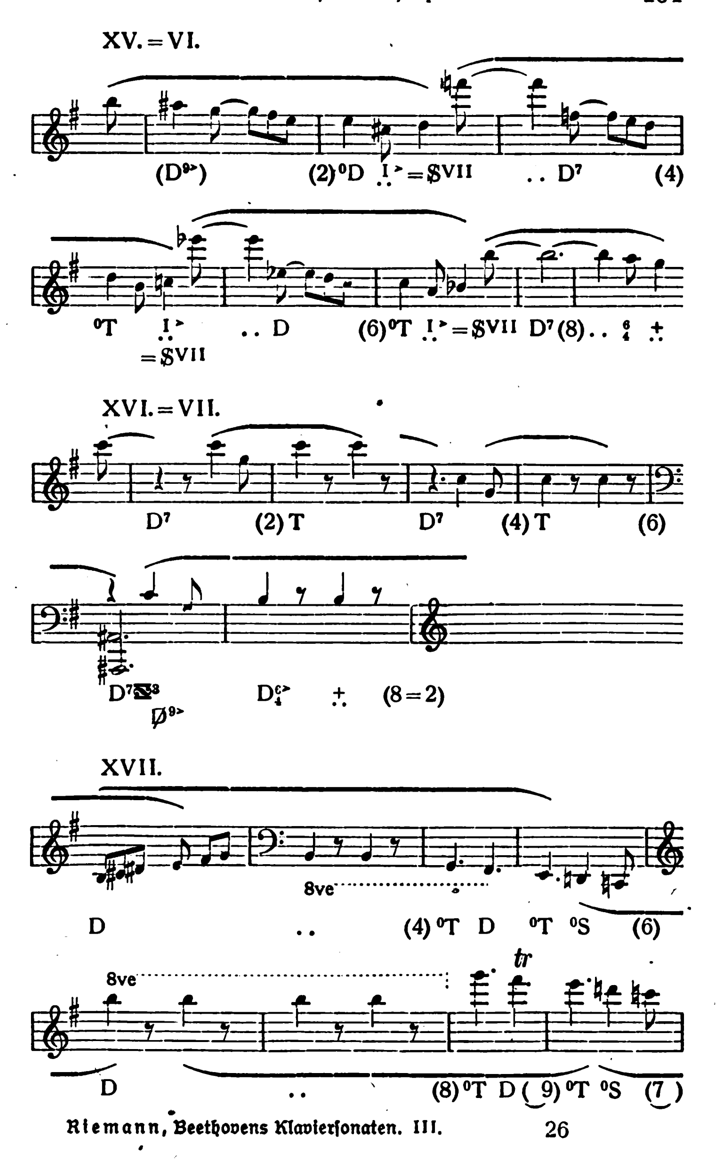


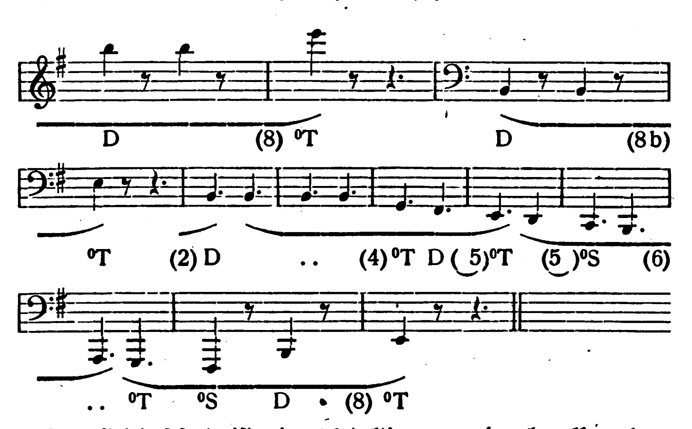
D
(6) 0T
=$VII
D7 (8)
VII.
D7
(2) T
D7
(4=6)T
(6)
VIII.
8va
D
(8=2a) T
8va
(4) T
(6)
D
(8) 0T
(9)
0S
D
(8a=1)


IX.
T (2)..VI ⁰S (4) D
(Orgelpunkt auf H)
⁰T ⁰D ⁰S (8=4)⁰T=⁰D⁰T ⁰D ⁰S (8=4)⁰T
D7 T=T S⁰(8=2)T (D9>) (4) T (D9>) (6)
(B statt C)
T=T D (D7) (8) S
X.
(D9>) ⁰S (D9>) (4) ⁰T D ⁰T (8)
⁰T D ⁰T (8a) .. (8b) (S) (8c) ..
XI. = I. bis Takt 8, dann:
XII. (= XI.)
⁰T (2) D ⁰S (4)

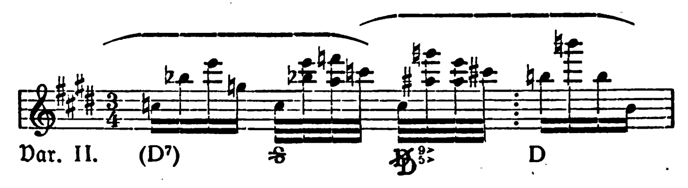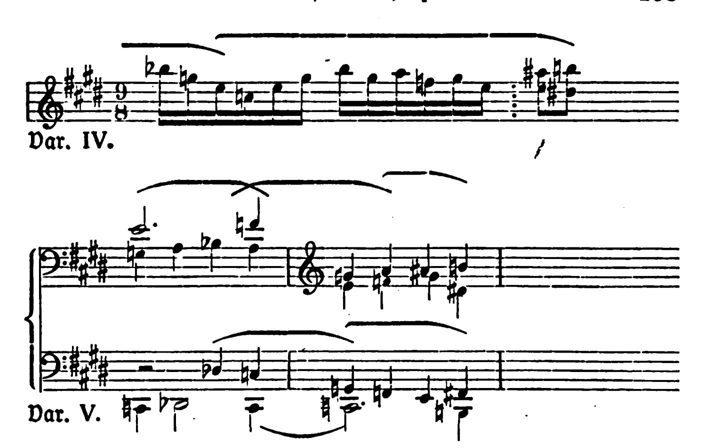


⁰S (6) T D (8) ⁰T = Dp D
XIII. = IV.
tr
T (2) . . D T D D (4) D D
T . . . . = SVII (8 = 4) D = D
S (6) D⁶₄ D⁷ (8) ⁰S
XIV. = V.
D⁷ (2) ⁰T D⁷ (4) ⁰T
D⁷ (6) ⁰T D⁷ (8) ⁰T
(8a) (8b)


XV. = VI.
(D9>)
(2) 0D I> = SVII
.. D7
(4)
0T I> = SVII
.. D
(6) 0T I> = SVII D7 (8) ..
XVI. = VII.
D7
(2) T
D7
(4) T
(6)
D7
(8 = 2)
XVII.
D
..
8ve
(4) 0T D 0T 0S (6)
8ve
tr
D
..
(8) 0T D (9) 0T 0S (7)



Der Schlußsatz ist ein 16-taktiges ausdrucksvolles Andante E-dur $\frac{3}{4}$ mit sechs Variationen und der Wiederholung des Themas als Coda. Das Tempo und die rhythmische Natur des Themas entspricht dem Typus der Sarabande (mit Vorwiegen der Punktierung des zweiten Viertels ♩♩. ♪). Von den sechs Variationen halten die erste, zweite, vierte und sechste das Tempo und den Charakter des Themas ziemlich streng ein, die dritte und fünfte dagegen (III Allegro vivace, V Allegro ma non troppo) weichen sehr erheblich davon ab und gehören also dem Genre der freien Variationen an, welche op. 26, op. 34 und op. 35 inauguriert haben, während die anderen mehr den alten Doubles nahestehen. Die Harmonik des Themas ist einfach, doch gibt das $Đ^{9>}_{5>}$ Takt 7—8 der I. Periode Gelegenheit zu einem reizenden Quiproquo durch enharmonische Vertauschung desselben mit D^7, welche die zweite, vierte und fünfte Variation mit Glück ausnutzen, eine Ausweichung der F-Dur vorzuspiegeln, indem sie das $fis^{9>}$ figurieren, als wenn es c^7 in f-Dur wäre:
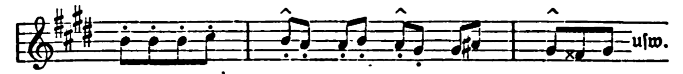




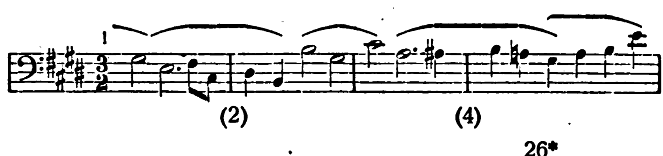
Variation III umspielt in Periode I sehr deutlich die Hauptnoten der Melodie, in der in Sechzehnteln laufenden Stimme (bald Oberstimme, bald Unterstimme):



In der II. Periode liegt die Melodie in der in Achteln gehenden Stimme noch offener zutage:

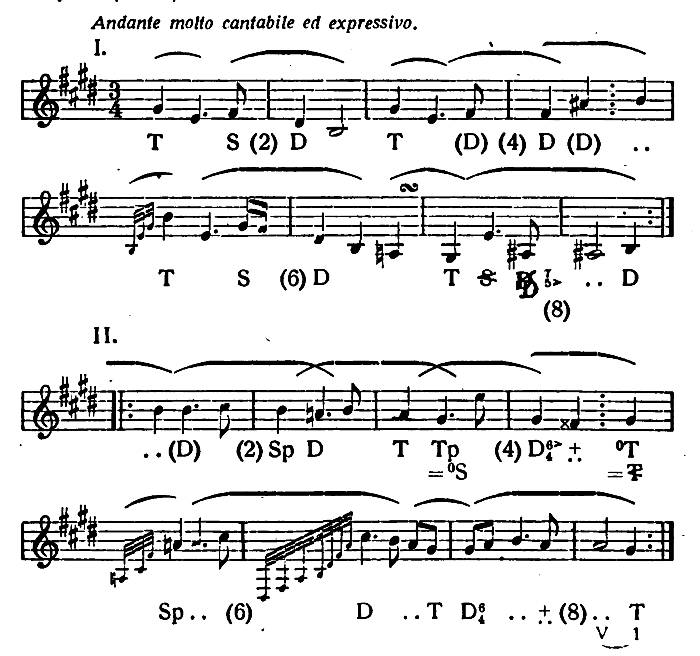


Eine nähere Betrachtung erfordert nur noch Variation V. Ein echtes Allabreve alten Stils, das dem Thema viel strenger gerecht wird, als es zunächst den Anschein hat. Die scheinbare Achttaktigkeit der Gliederung entpuppt sich nämlich als eine sehr künstlich zustande gebrachte. Verfolgt man die gleich zu Anfang bemerkte Möglichkeit, den Tripeltakt des Themas als konserviert zu verstehen:
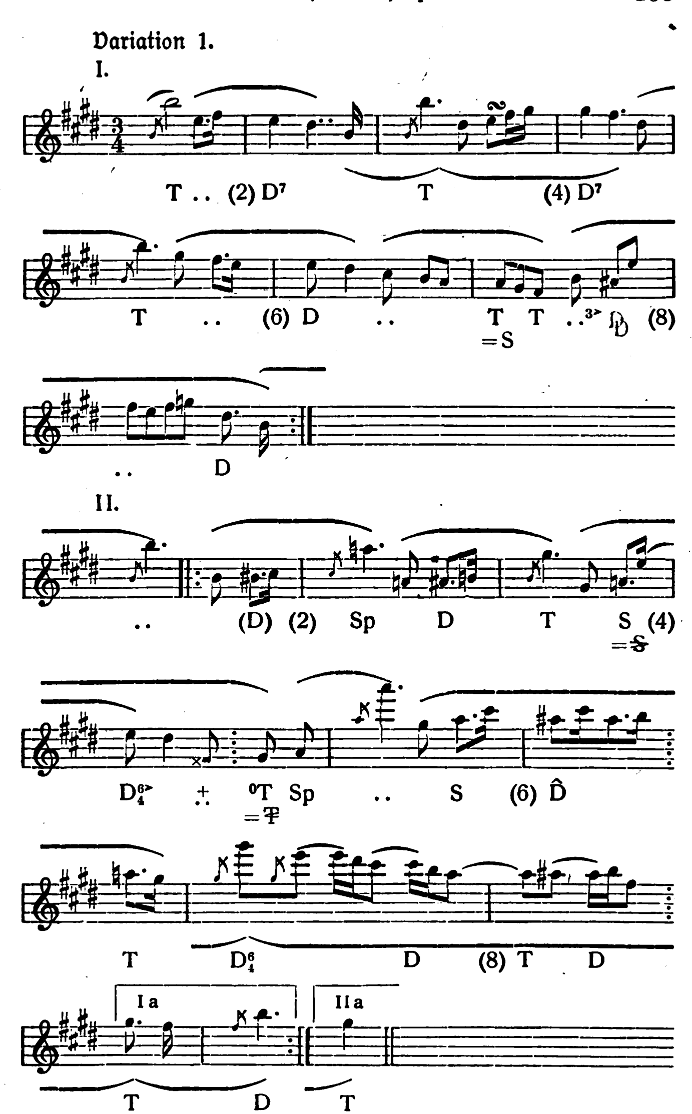


so stellt sich heraus, daß jedesmal an 4 Takte $\frac{3}{2}$-Takt, 2 Takte ¢ als Schlußbestätigung angehängt sind, also die je 8 Takte der Notierung vielmehr in Wirklichkeit 6 Takte sind ($\frac{3}{2}$: 1—4, ¢: 3a—4a, $\frac{3}{2}$: 5—8, ¢: 7a—8a). Die Variierung von Periode II schiebt dagegen bereits nach je zwei Takten $\frac{3}{2}$ einen Takt ¢ als Bestätigung ein. Auch hier schrumpfen also die acht Takte auf sechs zusammen ($\frac{3}{2}$: 1—2, ¢: 2a, $\frac{3}{2}$: 3—4, ¢ : 4a, $\frac{3}{2}$: 5—6, ¢: 6a, $\frac{3}{2}$: 7—8, ¢: 8a). Ich brauche wohl die Wichtigkeit dieser Erkenntnis nicht weiter zu betonen. Das bis jetzt immer einigermaßen rätselhafte Stück steht durch sie auf einmal in lichtvoller Klarheit da, zugleich ein hochinteressanter neuer Beleg für Beethovens Neigung zur Lösung rhythmischer Probleme. Im übrigen bedarf der Variationensatz keiner weiteren Erklärungen, da die Skizze der Analyse den motivischen Aufbau klarlegt.
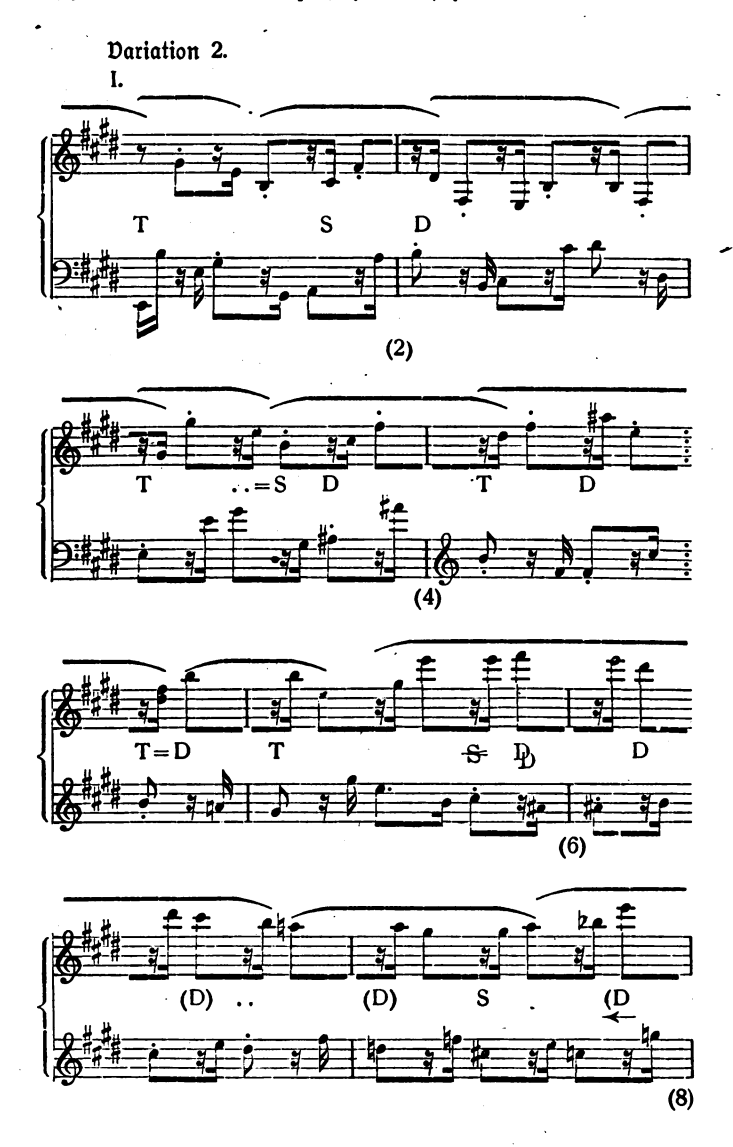
Hier ist dieselbe.
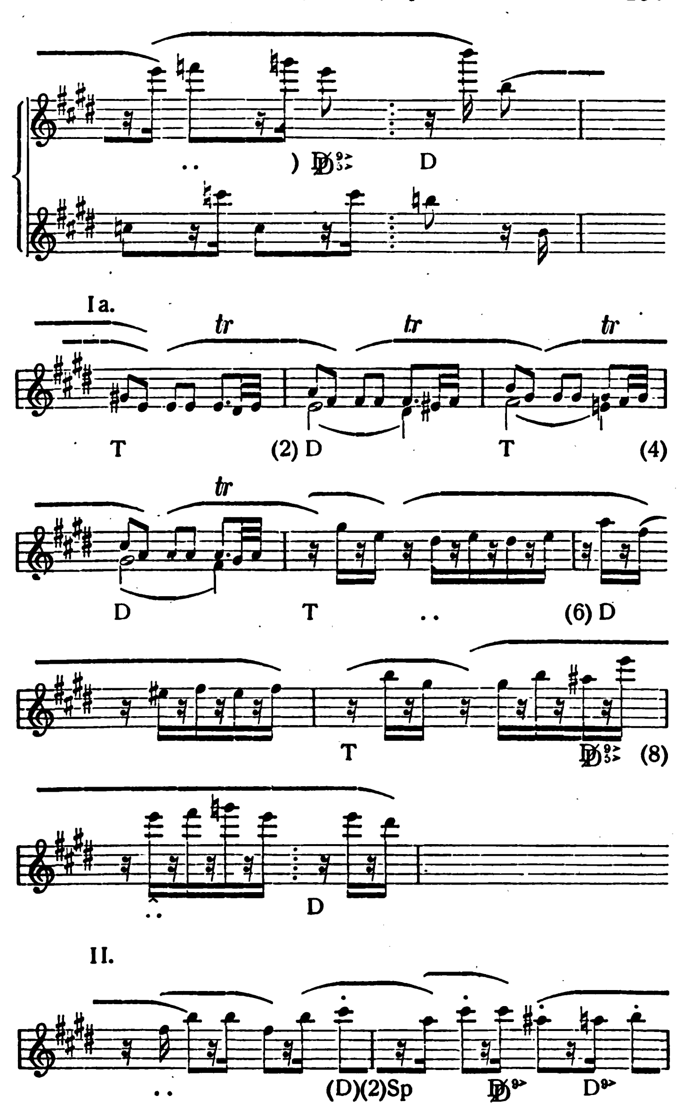


Variation 1.

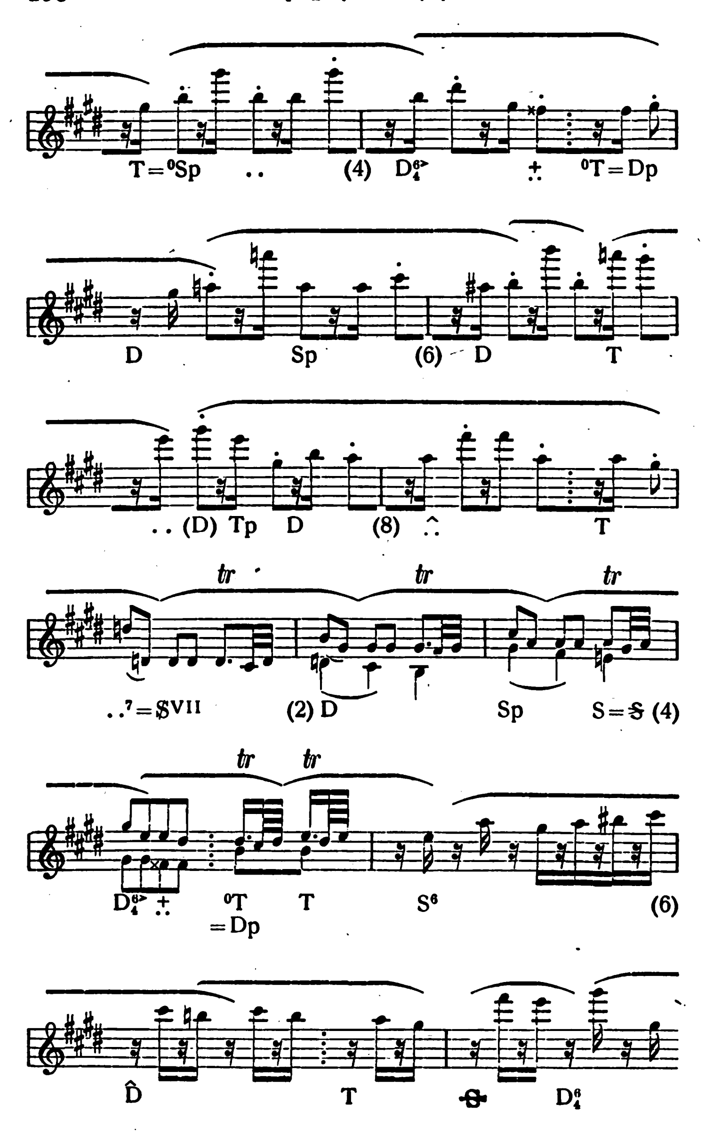


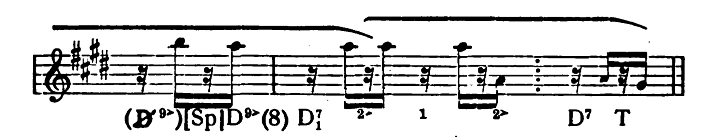
Variation 2.





D
I a.
tr
tr
tr
T
(2) D
T
(4)
tr
D
T
(6) D
T
(8)
D
II.
(D)(2)Sp

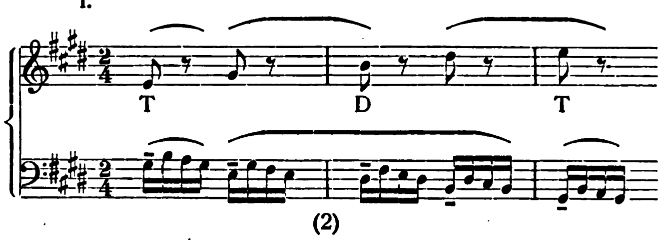

T = ⁰Sp
(4) D⁶⁺₄
⁰T = Dp
D
Sp
(6) D
T
(D) Tp
D
(8)
T
tr
tr
tr
..⁷ = SVII
(2) D
Sp
S = S (4)
tr
tr
D⁶⁺₄
⁰T
= Dp
T
S⁶
(6)
D
T
D⁶₄

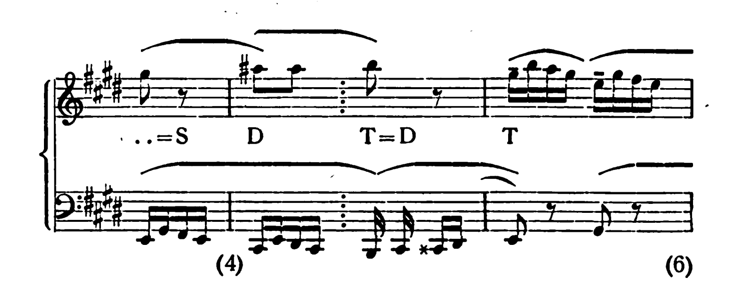


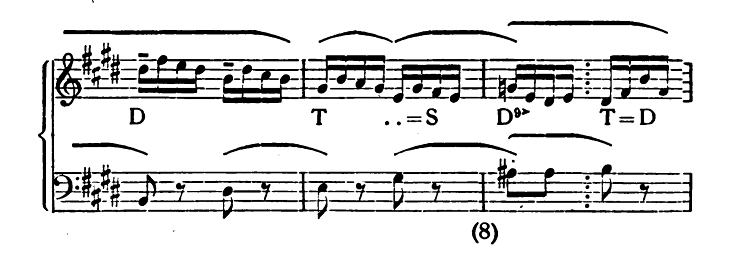
Variation 3.

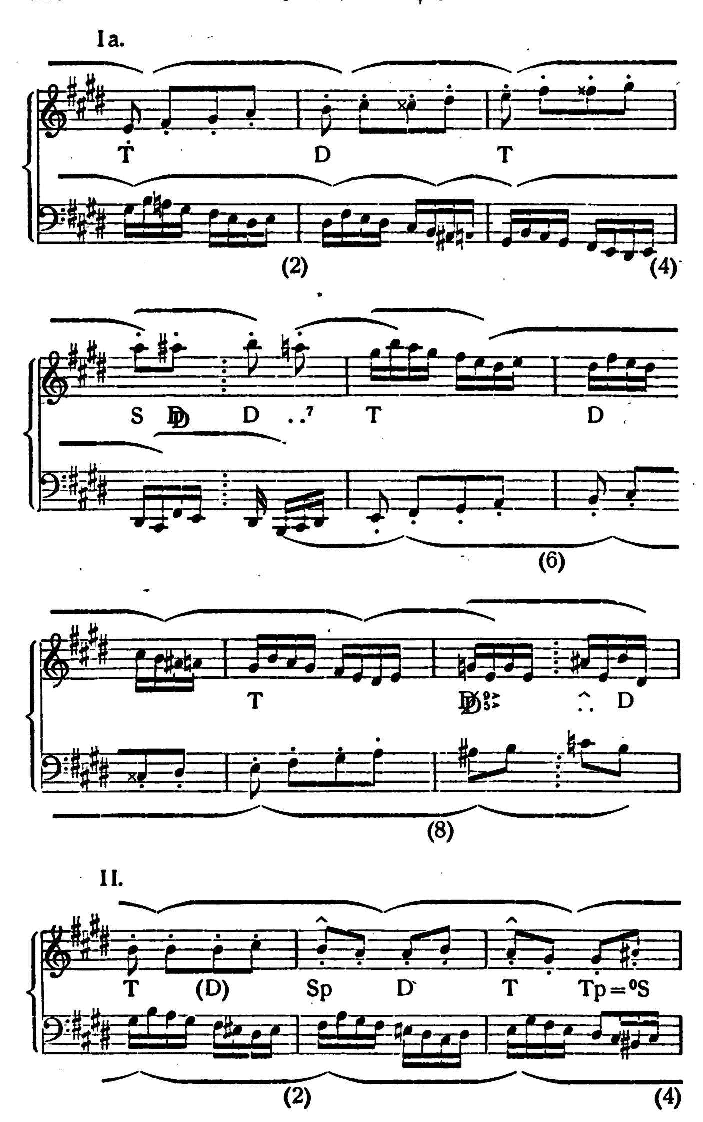
Allegro vivace.

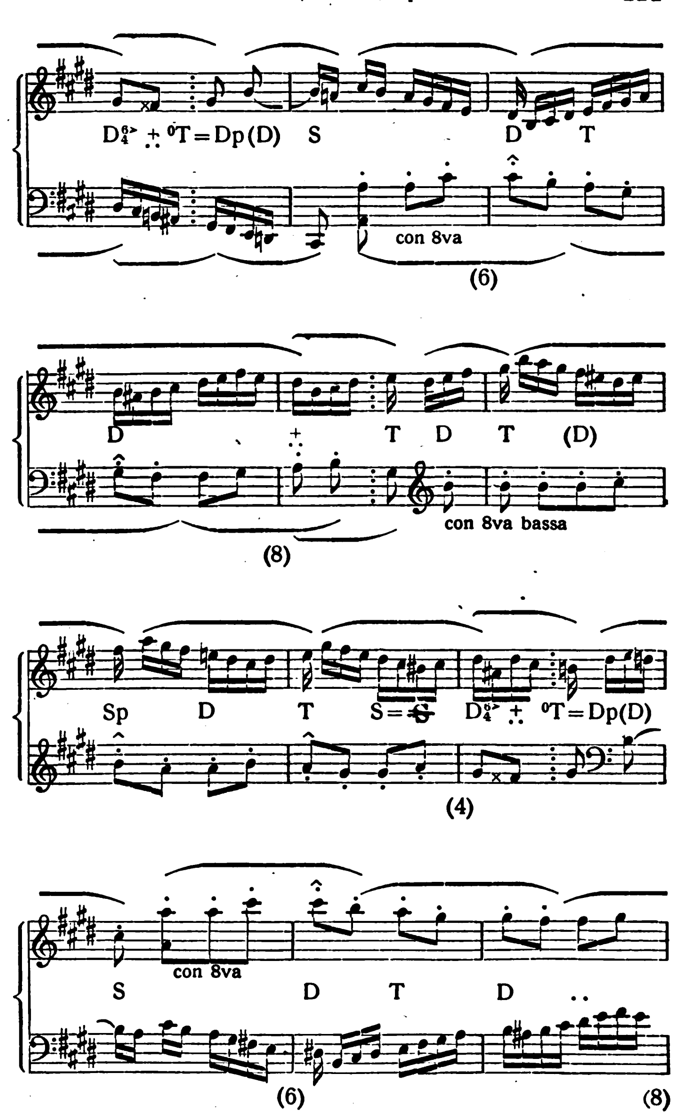
I.
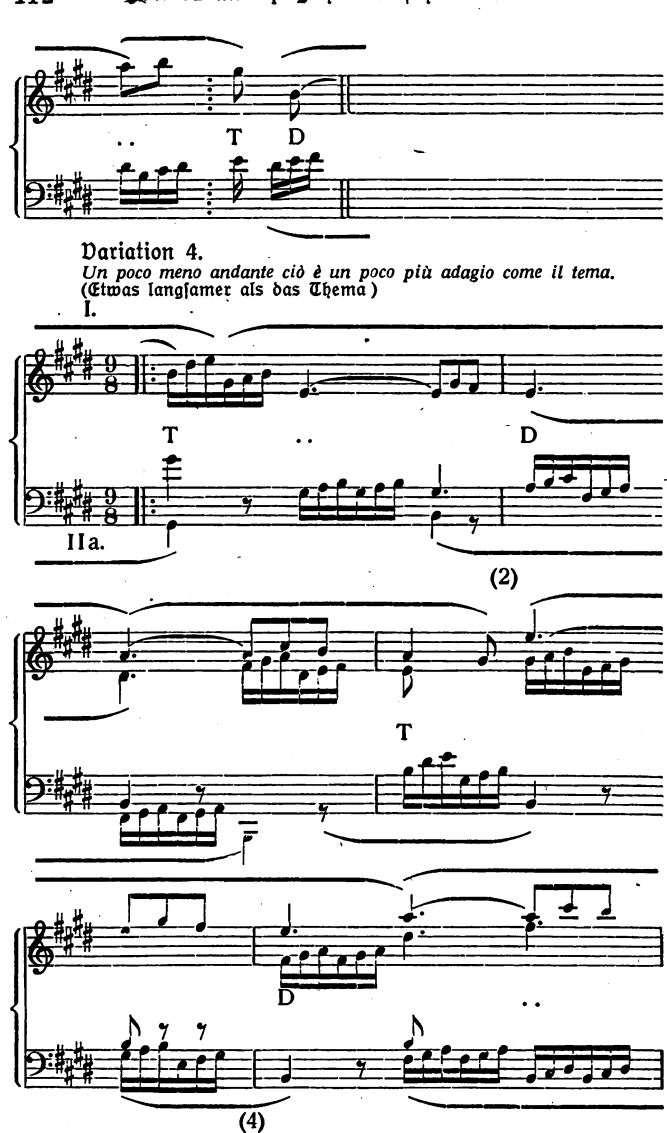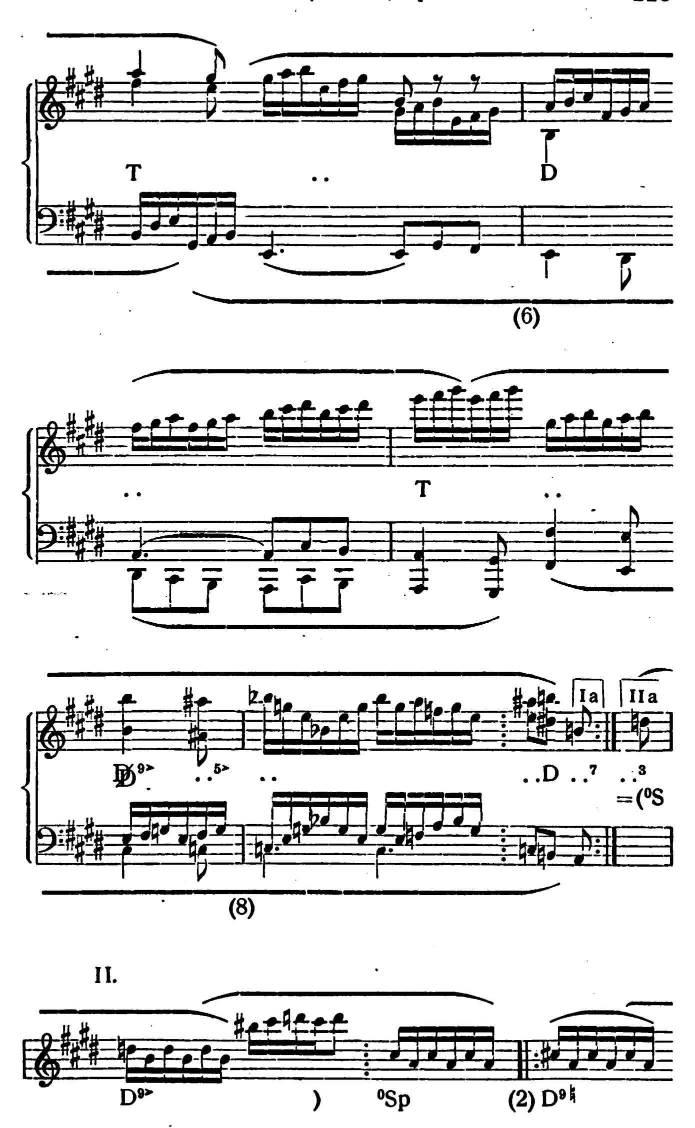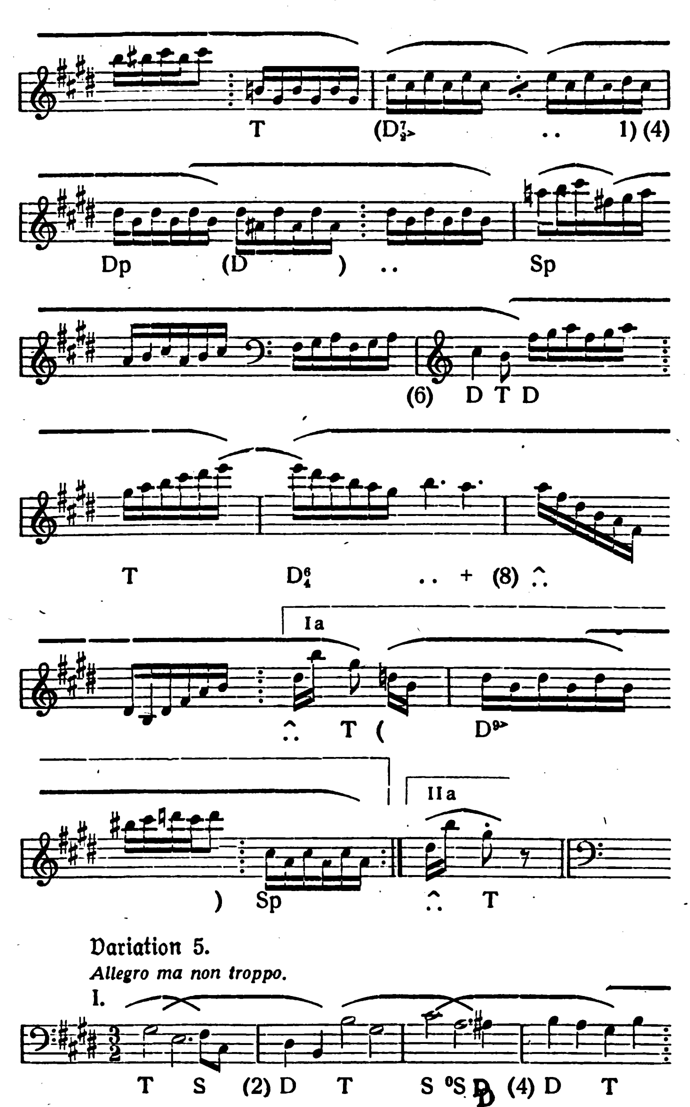






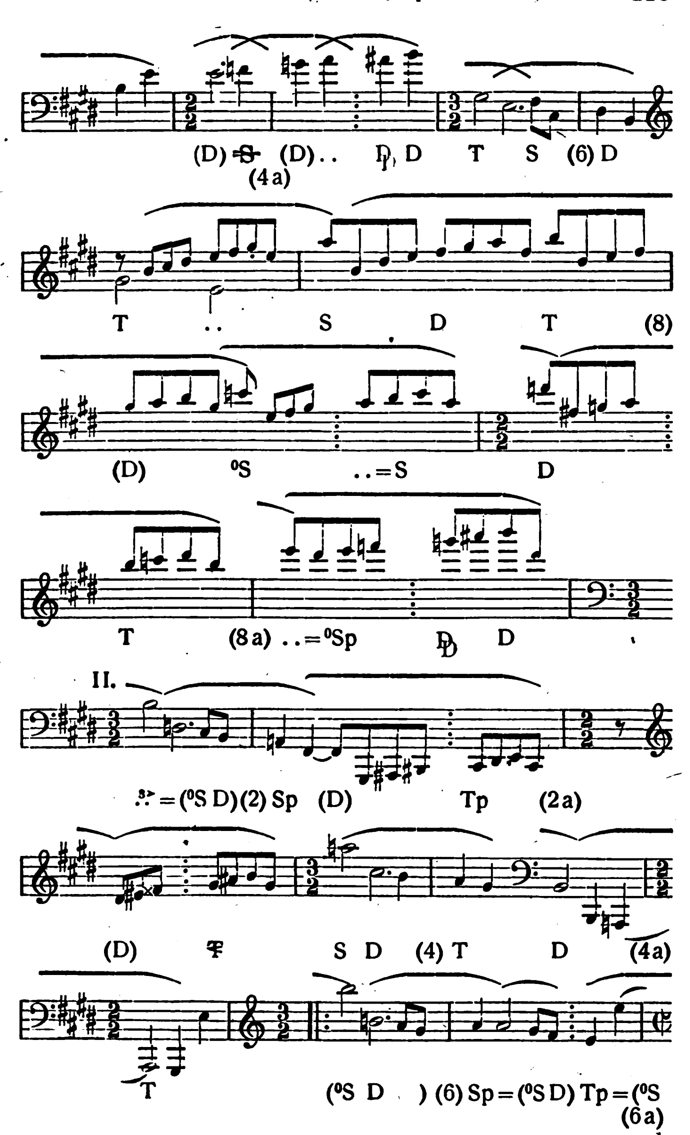

Ia.
T
D
T
(2)
(4)
S
D
D
T
D
(6)
T
D
(8)
II.
T
(D)
Sp
D
T
Tp = ⁰S
(2)
(4)

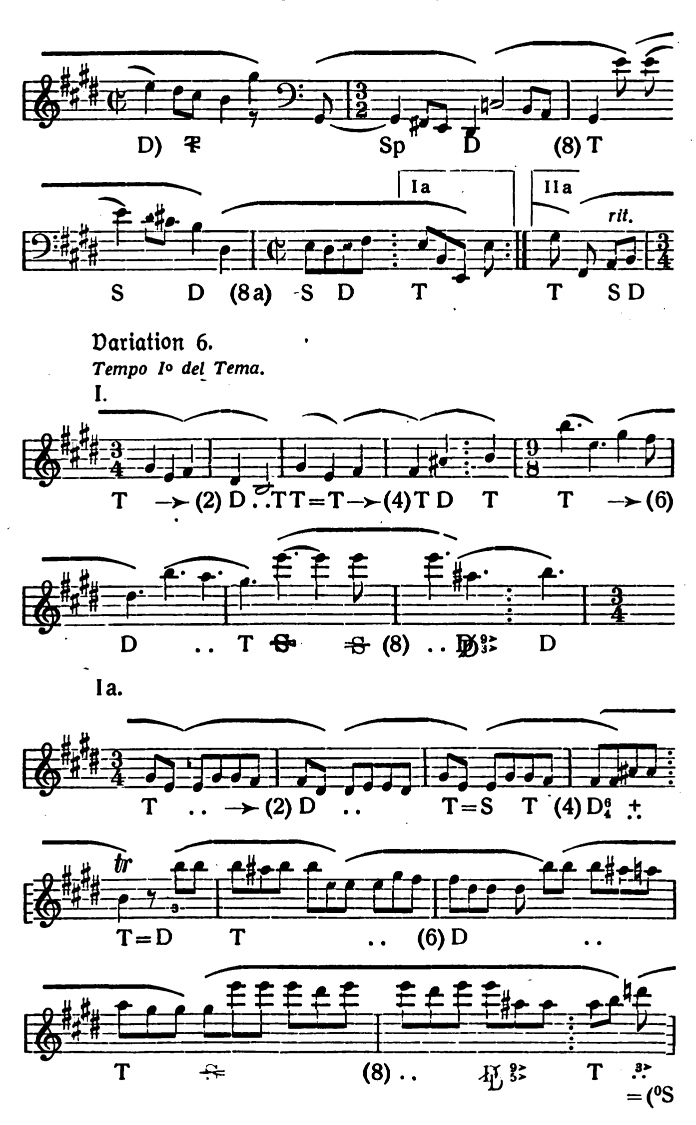

D⁶₄> + ⁰T = Dp (D) S D T
con 8va
(6)
D + T D T (D)
con 8va bassa
(8)
Sp D T S = 𝕾 D⁶₄> + ⁰T = Dp(D)
(4)
con 8va
S D T D
(6)
(8)

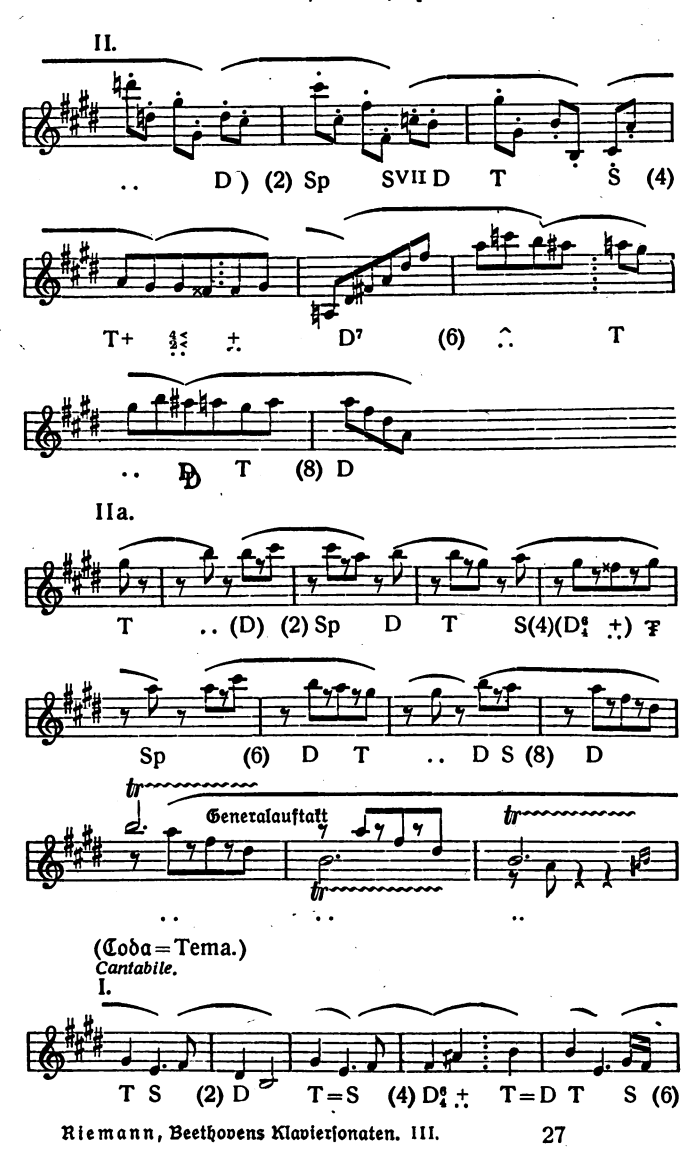

T
D
Variation 4.
Un poco meno andante ciò è un poco più adagio come il tema.
(Etwas langsamer als das Thema)
I.
T
D
IIa.
(2)
T
D
(4)

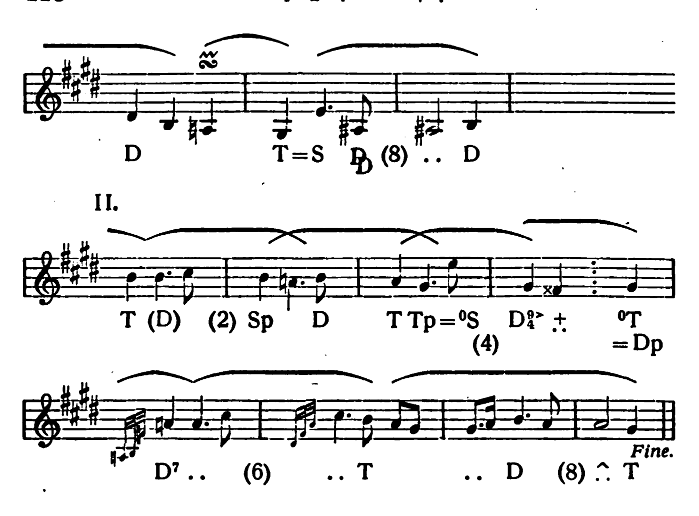

T
..
D
(6)
..
T
..
D9>
..5>
..
..D ..7
..3
=(0S
Ia
IIa
(8)
II.
D9>
)
0Sp
(2) D9♮


T (D7 .. 1) (4)
Dp (D) .. Sp
(6) D T D
T D6/4 .. + (8)
Ia
T (D9>
IIa
) Sp T
Variation 5.
Allegro ma non troppo.
I.
T S (2) D T S 0S D (4) D T


(D) S (D) .. D D T S (6) D
(4a)
T .. S D T (8)
(D) ^{0}S .. = S D
T (8a) .. = ^{0}Sp D D
II.
= (^{0}S D) (2) Sp (D) Tp (2a)
(D) T S D (4) T D (4a)
T
(^{0}S D) (6) Sp = (^{0}S D) Tp = (^{0}S
(6a)


D) T Sp D (8) T
Ia
IIa
rit.
S D (8a) S D T T S D
Variation 6.
Tempo Io del Tema.
I.
T → (2) D . . T T = T → (4) T D T T → (6)
D . . T S S (8) . . D D
Ia.
T . . → (2) D . . T = S T (4) D
tr
T = D T . . (6) D . .
T (8) . . T
= (0S

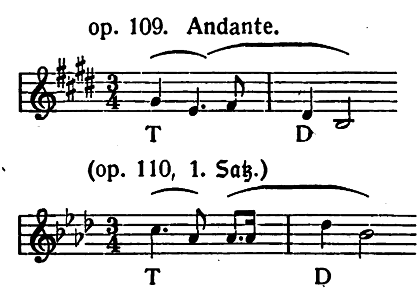

II.
D) (2) Sp SVII D T S (4)
T+ D7 (6) T
D T (8) D
IIa.
T (D) (2) Sp D T S(4)(D6/4 +)
Sp (6) D T D S (8) D
tr
Generalauftakt
tr
tr
(Coda = Tema.)
Cantabile.
I.
T S (2) D T=S (4) D6/4 + T=D T S (6)



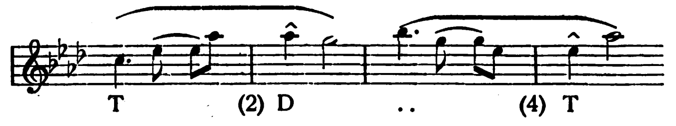
Sonate 37, As-Dur, op. 110.

Ohne Widmung. Erschienen 1822 in Berlin und Paris bei M. Schlesinger und gleichzeitig in Wien bei C. A. Steiner (angezeigt 23. Aug. 1822 in der Wiener Zeitung). Autograph datiert 28. Dezember 1821. Die beiden letzten Sonaten, op. 110 und op. 111, sollten nach Ausweis eines Zettels von Beethoven an Schindler, der in der Berliner Kgl. Bibliothek erhalten ist, Frau von Brentano, geb. von Birckenstock, gewidmet werden, was für op. 111 auch ein Brief an Moritz Schlesinger vom 18. Februar 1823 bestätigt. Doch wurde es schließlich dem Erzherzog Rudolph gewidmet, während op. 110 ohne Widmung blieb. Da op. 109 Brentanos Tochter Maximiliane gewidmet ist, op. 110 und 111 aber deren Mutter gewidmet werden sollten, so sind diese drei fast gleichzeitig in Beethovens Phantasie entstandenen Sonaten ein Beweis, in wie hohem Maße der Meister sich seinen opferwilligen Freunden verpflichtet fühlte. Die drei Sonaten op. 109, 110 und 111 sind als „Nebenarbeiten" während der Komposition der Missa solemnis entstanden. Alle drei sind überwiegend weich-lyrischen Charakters,

am meisten op. 110, das ganz und gar mit entzückendstem Wohllaut durchtränkt ist. Der erste Satz ist ein singendes Allegro $\frac{3}{4}$ in Sonatenform, überschrieben Moderato cantabile molto espressivo und noch weiter mit der Vortragsanweisung *p* con amabilità (Sanft). Der Satz hebt direkt an in der Manier des Themas der Variation von op. 109. Die Ähnlichkeit ist frappant, wenn man op. 110 direkt nach op. 109 spielt, da op. 109 mit der Wiederkehr des Themas abschließt:

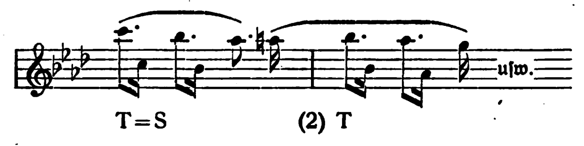


Aber da stehen wir gleich wieder vor einem Problem. Der Themakopf zählt nur vier Takte, dann aber folgt ihm ein streng symmetrisch gebauter achttaktiger Satz mit ebenfalls sarabandenartiger, breiter Melodie:

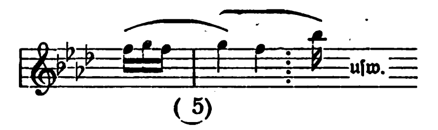


Mit Ganzschluß auf as⁺ im 8. Takt, der mehrmals bestätigt wird. Da das Tempo nicht wechselt, so wäre es möglich, die ersten vier Takte dieses achttaktigen Satzes als Nachsatz des Kopf-Halbsatzes zu verstehen und wegen der gleichartigen Fortsetzung dann den achten Takt zum vierten zurückzudeuten (8 = 4). Aber sobald man einmal den Verlauf kennt, macht sich doch das Bedürfnis geltend, die Takte 5—12 als eine in sich geschlossene Periode aufzufassen, welcher die ersten vier Takte vorausgeschickt sind. Mit anderen Worten: Takt 1—4 bilden ein selbständiges Glied
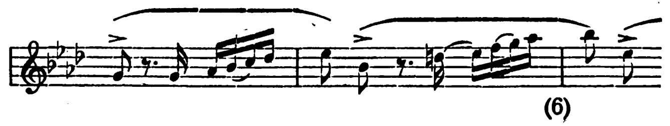
der Form im Großen, sei es eine „Einleitung" oder einen „Vorhang" oder auch einen „kurzen Satz". Die Wirkung ist eine ganz ähnliche wie bei den vier Takten Adagio $\frac{2}{4}$ zu Anfang von op. 78. Der weitere Verlauf des Satzes beweist, daß Beethoven die vier Anfangstakte als Kopfmotiv des Themas verstanden wissen will, da sowohl der Beginn der Durchführung (Periode III) als der Anfang des 3. Teils (Wiederkehr der Themen, Periode V) mit ihnen einsetzen und nicht mit dem ihr folgenden Ganzsatze. Als 2. Thema müssen wir nach Maßgabe der transponierten Reproduktion, Periode II, ansprechen:
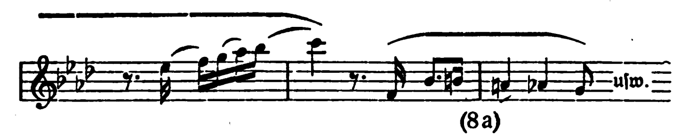


Dann fällt aber den Anhängen von Periode I die Rolle des Evolutionssatzes zu, zur Tonart des zweiten Themas zu modulieren (8a = 2, 8b = 4, 5—8), und zwar setzt das 2. Thema mit (8 = 1) an, wobei, da as^{+} noch immer Tonika ist, das 8 = 1 die harmonische Umdeutung T = S bringen. Gefährlich für rhythmisch Schwache ist der Nachsatz von Periode II, wo das Anschlußmotiv zum selbst angeschlossenen 5. Takte leicht zu verkennen ist:
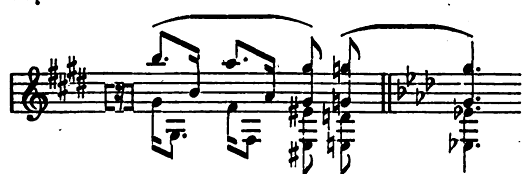


(so verkennt es z. B. W. Nagel). Was Nagel (Bd. 2, S. 345) für den „Seitensatz" (das 2. Thema) hält, sind nun aber vielmehr die Epiloge zum zweiten Thema (Nagels „Schlußsatz"):
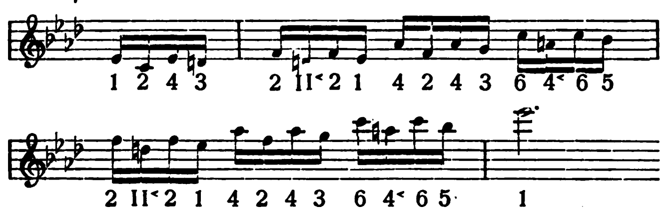




Hier sind natürlich die Innenpausen (7.) wieder ein starkes Hindernis für das Erkennen der Motivgrenzen. Die Stelle, wo die Reprise hätte gemacht werden können, ist das hohe es³ (bei II, 8ff.). Das des³ ist bereits General-Auftakt zum Beginn der Durchführung, welche nur die Perioden III bis IV füllt und ausschließlich mit dem Kopfthema gearbeitet ist (beginnend im F-Moll, dann über Des-Dur und D-Moll nach As-Dur zurückführend). Periode V bringt den Beginn des 3. Teils, zunächst die 4 Anfangstakte (Vorhang) ganz getreu, schaltet dann aber 4 Takte ein, welche nach des-Dur modulieren, in welcher Periode Ib als Periode V reproduziert wird, aber nur der Vordersatz getreu. Der Nachsatz mit enharmonischer Verwandlung von des in cis (des$^{3<}$ ^{0}gis mit dem Sinne von 𝅝) nach E-Dur schließen (Unterterztonart, statt Fes-Dur). Nun folgt die Reproduktion der Anhänge von Periode I in E-Dur und auch die ersten zwei Takte des 2. Themas (Periode VII, 1—2). Mit einem gewaltsamen Ruck (Umdeutung von E-Dur zum Leitklange [>] von Es-Dur) in der Beethoven geläufigen Manier durch Sekundrückung, aber diesmal nach unten statt wie sonst nach oben:
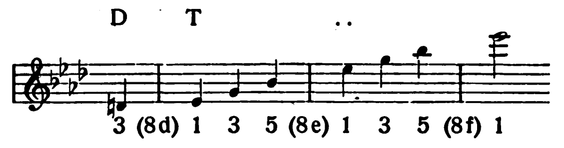


(Beachte das $\begin{smallmatrix}\text{gis} & \natural\text{g} & \text{g}\\ \text{eis} & \natural\text{e} & \text{es}\end{smallmatrix}$, eigentlich $\begin{smallmatrix}\text{g} & \text{g}\\ \text{fes} & \text{es}\end{smallmatrix}$, so daß die Unterstimme von eis zu fes geht (enharmonischer Halbton), das den Übertritt vermittelt). Nun ist der Weg gebahnt, und die weitere transponierte Reproduktion im rechten Geleis. Großen Anteil an dem weich lyrischen Charakter des Satzes

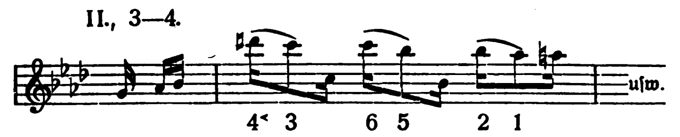
hat die in demselben vielfach eine Hauptrolle spielende Figurationsform, daß Akkordtöne mit der oberen und unteren Sekunde umschrieben, verspätet eintreten. So schon bei II, 8d—8f:



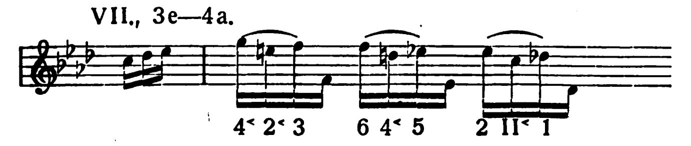
also für:



Die schon der einfachen Vorhaltsnote (Wechselnote, Appogiatura) eigene Spannungswirkung, z. B.:
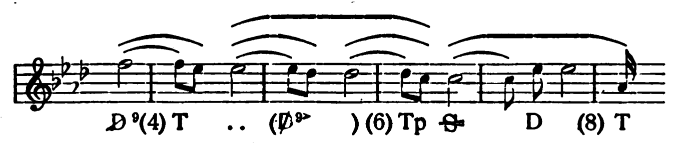


ist schon wesentlich gesteigert, wo die untere Wechselnote nach der oberen sich einschiebt:

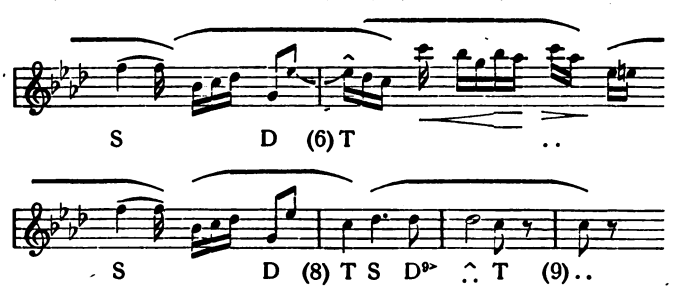


und erreicht den Höhepunkt der Wirkung, wenn der unteren Wechselnote nochmals die obere folgt, bevor der Akkordton selbst erscheint, so bei II, 8d—8f und VII, 8d bis VIII, 1—4. Beide Stellen können aber nicht mißverstanden werden, da die linke Hand die Harmonie vollständig angibt,

welcher der in der rechten Hand umschriebene Ton als Prim, Terz oder Quinte angehört. Doch ist nicht in Abrede zu stellen, daß diese gehäuften Wechselnoten für Leser und Hörer eine nicht ganz leichte Aufgabe sind, die er aber restlos löst und die ihm ein ganz eigenartiges Glücksgefühl erbringt. Auch im zweiten Satze (allegro molto) werden wir ähnlichen künstlichen Umschreibungen begegnen. Nicht ganz überflüssig ist aber vielleicht für den Nachsatz von Periode VIII ein Wink für die richtige Motivbegrenzung, da die übergebundenen halben Noten von dem nicht sattelfesten Rhythmiker leicht als Endnoten anstatt als stark emphatische Anfangsnoten der Motive aufgefaßt werden können:

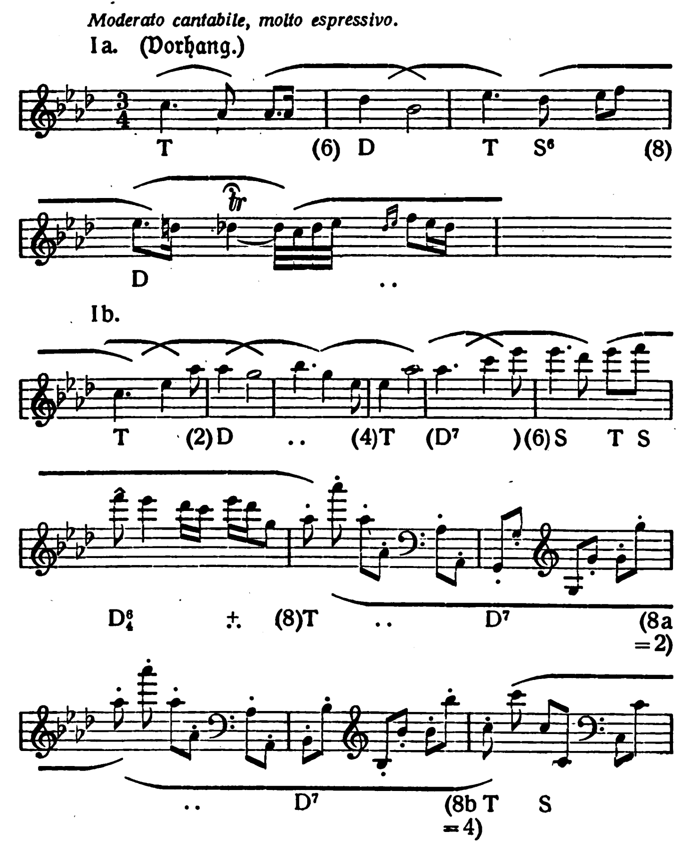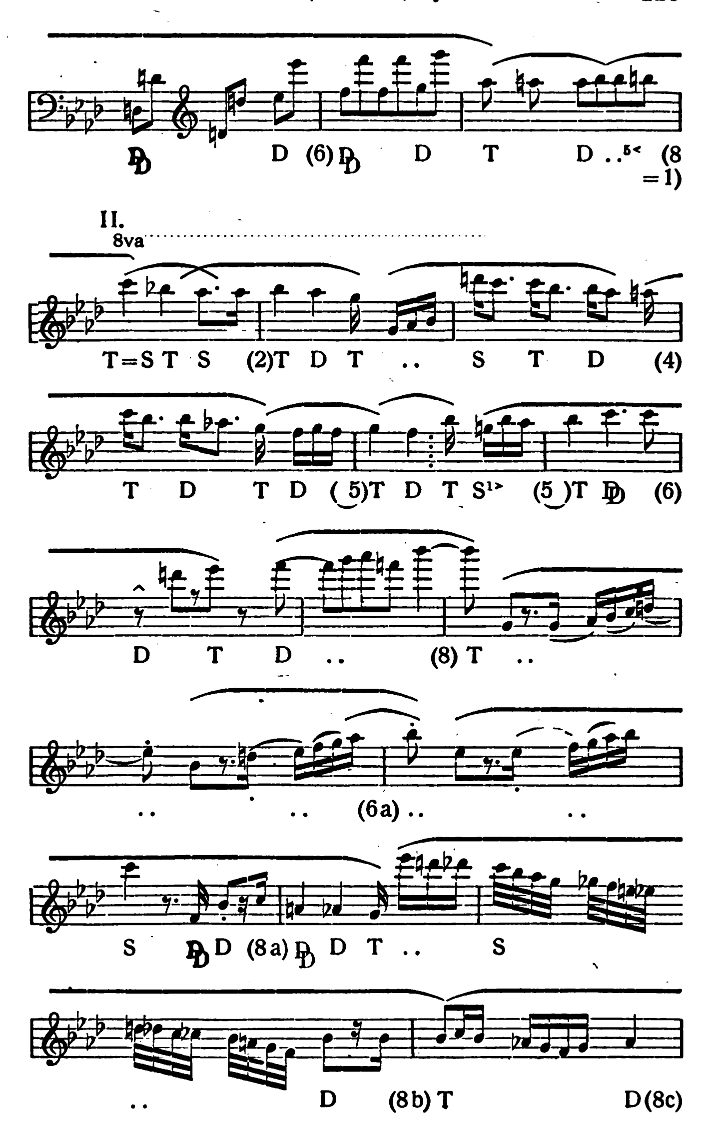


Es ist wohl der Mühe wert, sich den intensiven Ausdrucksgehalt solcher Stellen voll zum Bewußtsein zu bringen; auch die Schlußtakte des Satzes gehören dahin:

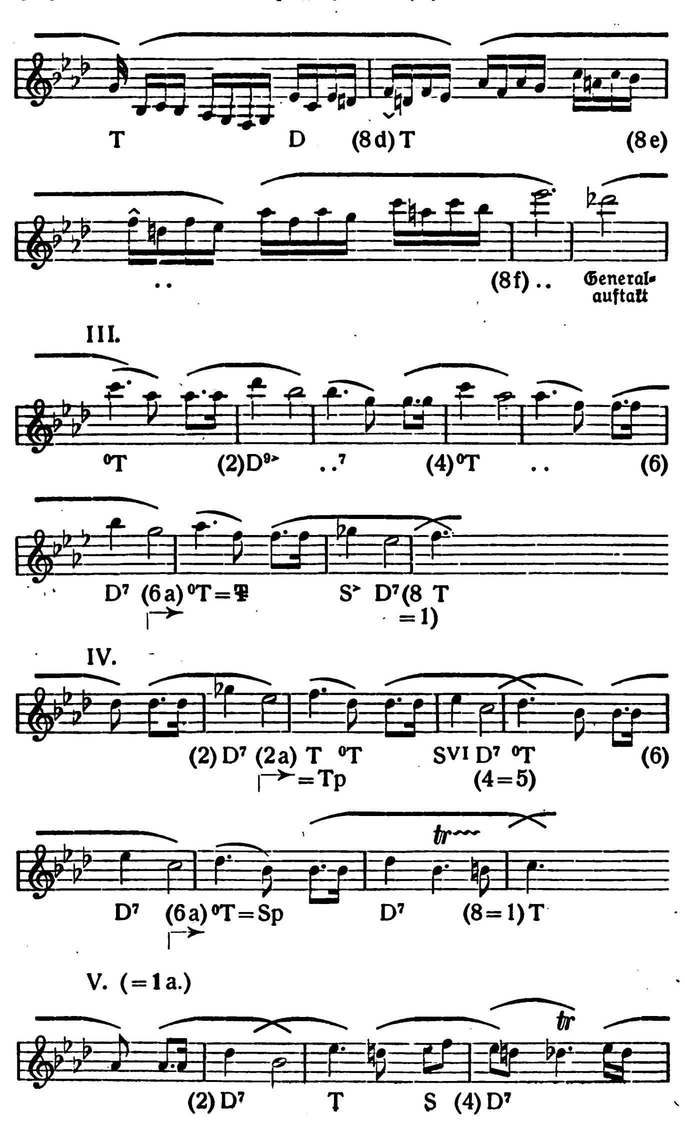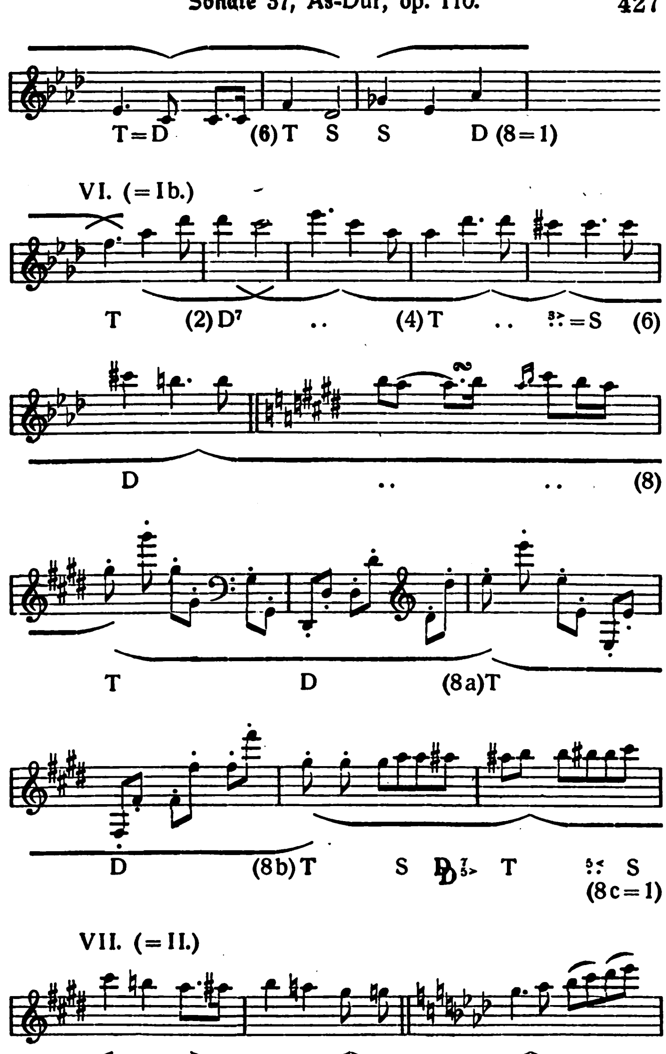


Das Passagenwerk dieses ganzen Satzes ist so wesentlicher Bestandteil der thematischen Erfindung, daß auch nicht einmal für Momente der Schein virtuosen Wesens aufkommt. Selbst die 32stel-Arpeggien der Anhänge von Periode I, V und VIII sind nichts als ein harmloser Schmuck, ein leichter Nebeldunst, der das momentane Stagnieren der Entwick-
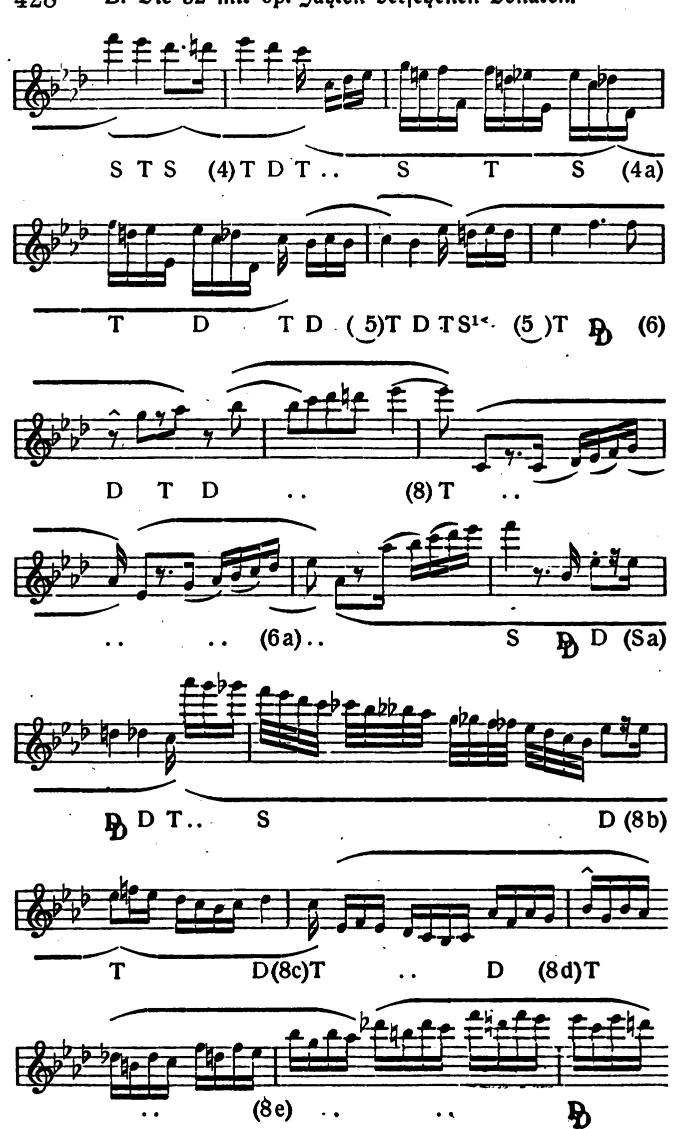
lung verhüllt, und aus dem dann die Umrisse neuer melodischer Gebilde desto reizvoller wieder auftauchen. Mit solchen Passagen brillieren zu wollen, hieße dem Komponisten ins Gesicht schlagen. Beethoven schreibt auch alle drei Male „piano leggiermente“ vor, und erst dicht vor dem Eintritt neuer Motivbildungen, aber ebenfalls piano gehaltener, steht da ein vielsagendes cresc., wie ein den Nebel zerstreuender Sonnenblick. Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes:
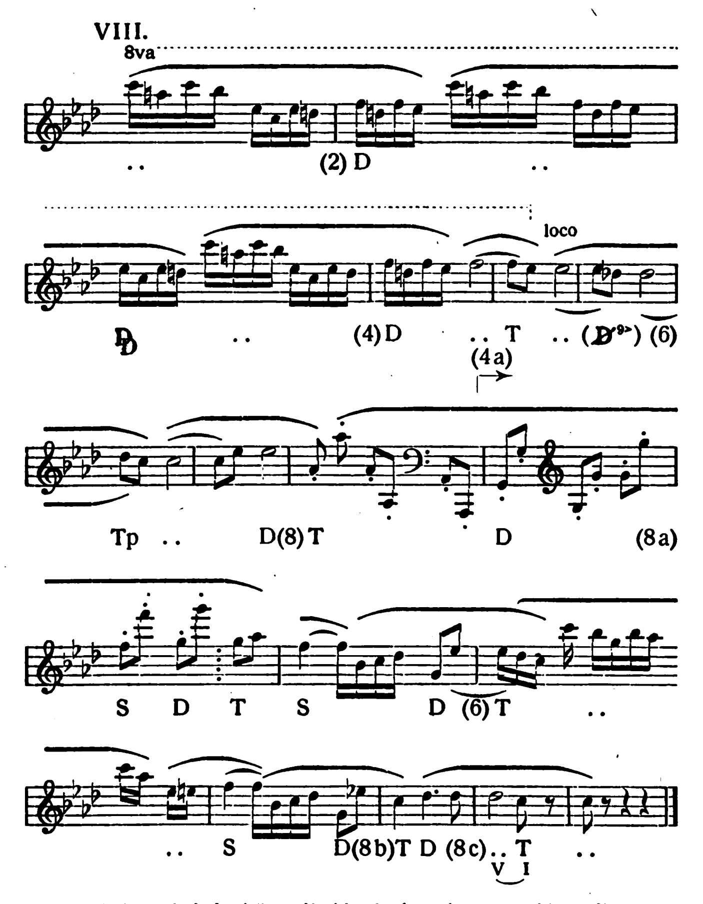



D (6) D T D .. (8 =1)
II.
8va
T=S T S (2)T D T .. S T D (4)
T D T D (5)T D T S (5)T (6)
D T D .. (8) T ..
.. .. (6a) .. ..
S D (8a) D T .. S
.. D (8b) T D(8c)


T D (8d) T (8e)
(8f) ..
General-auftakt
III.
^{0}T (2) D$^{9>}$ ..^{7} (4) ^{0}T .. (6)
D^7 (6a) ^{0}T = Tp S$^>$ D^7 (8 = 1) T
IV.
(2) D^7 (2a) T = Tp ^{0}T S^{VI} D^7 ^{0}T (4=5) (6)
D^7 (6a) ^{0}T = Sp D^7 (8=1) T
tr
V. (=1a.)
(2) D^7 T S (4) D^7
tr
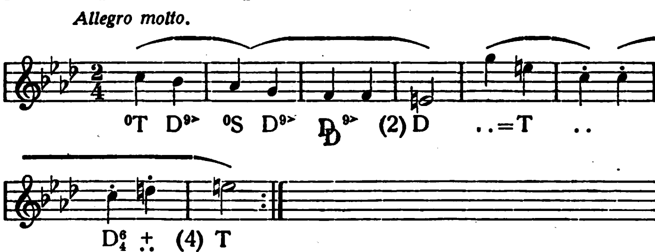

T=D (6) T S S D (8=1)
VI. (=Ib.)
T (2) D7 .. (4) T .. 3> = S (6)
D .. .. (8)
T D (8a) T
D (8b) T S D 7 5> T 5< S (8c=1)
VII. (=II.)
.. T S (2) T D7 T=›D (2a) .. ..


S T S (4) T D T .. S T S (4a)
T D T D (5)T D T S¹< (5)T D (6)
D T D .. (8) T ..
.. .. (6a) .. S D D (8a)
D D T .. S D (8b)
T D(8c)T .. D (8d)T
.. (8e) .. .. D

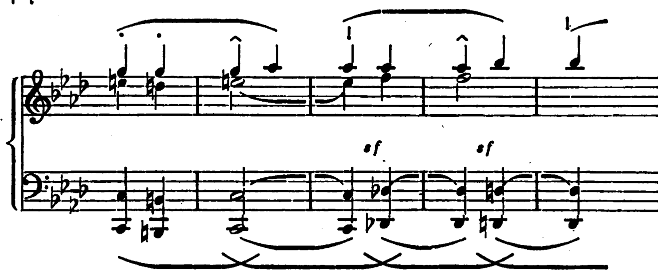


Fast spinnebeinig dünn ist die Faktur des zweiten Satzes, eines nicht als solches bezeichneten Scherzo in F-Moll, $\frac{2}{4}$ Allegro molto, mit Trio in Des-Dur $\frac{2}{4}$. Natürlich sind da nicht die Viertel, sondern die Halben Zählzeiten, also erst zwei Takte der Notierung bilden einen wirklichen Takt. Periode I schließt im Vordersatze nach C-Dur und im Nachsatze nach As-Dur; doch wird der Vordersatz für sich wieder-
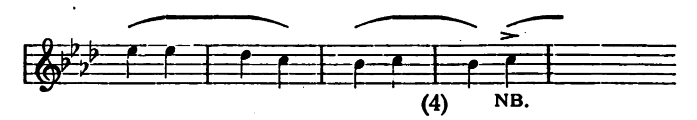
holt, und dem Nachsatze folgt sofort die neue Motive bringende Periode II, die selbst einen doppelten Nachsatz hat, nach welchem eine neue Reprise folgt. Dadurch entsteht eine etwas verwirrende Gliederung des Notenbildes: I, 1—4, :‖: 5—8, II, 1—8, 5a—8a :‖. Doch weisen, wie gesagt, die neuen Motive von Periode II sicher den Weg der richtigen Auffassung. Der Nachsatz von Periode I ist gerade wegen der Dünnheit des Satzes stachlig und voller Klippen, da die Motivbildung der Oberstimme mit der der Baßstimme kollidiert. Die durch den Vordersatz eingeleitete zweitaktige Gliederung:
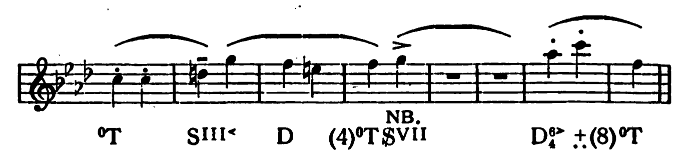


hält der Nachsatz fest, aber die Oberstimme hat den Beginn jedes neuen Taktmotivs mit einem Einzeltone bzw. Einzelfinger bei festliegender Hand zu markieren, während die anderen Stimmen synkopisch mit Motivverschränkungen fortschreiten:



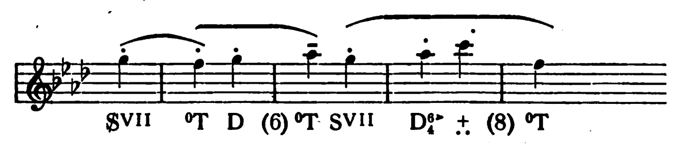
Beethovens sf macht auf die Verschränkungen ausdrücklich aufmerksam. In Periode II ist zu beachten der Generalauftakt (c²) zum Nachsatz:



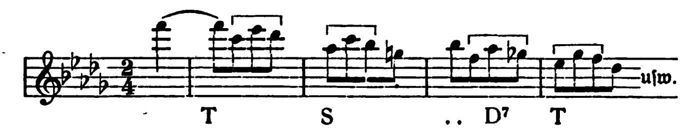
Beethoven nimmt das c noch mit unter den Bogen, obgleich es ja offenbar nicht Endnote, sondern neue Anfangsnote ist (M. Lussys, „Note de sondure"). Noch auffälliger ist die entsprechende Überleitungsnote in dem zweiten Nachsatze von Periode II:
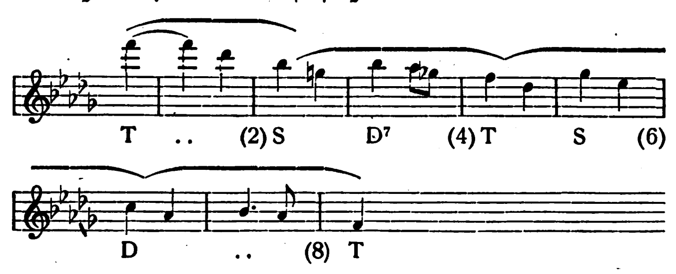


weil hier das neu ansetzende S^{VII} zum Griff ins Nichts wird (zwei ganze Takte Pause !), ein phraseologisches Unicum. Im Gegensatz zu Hans v. Bülow, der diese Pause für eine unrhythmische hielt und sie zu verkürzen gestattete, fordert meine Ausgabe (bei Simrock), sie streng zu zählen (ben contato). Man denke sich zur Vermittelung des Verständnisses erst einmal die Lücke ausgefüllt, etwa so:



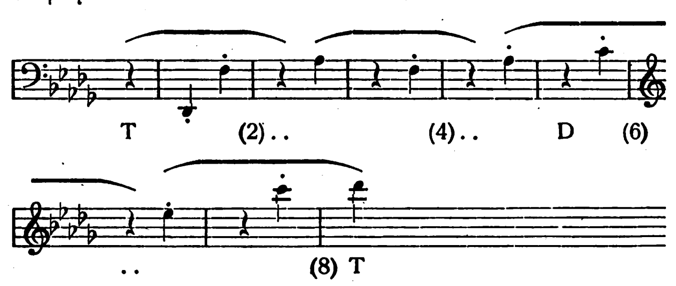
so sieht man, daß es sich um eine vollständige *Motivpause* handelt (vgl. die Bemerkungen zu den Pausen im Kopfsatze des Finalrondos von op. 10 ^{III} Bd. I, S. 373). Das nicht als solches bezeichnete Trio in Des-Dur $\frac{2}{4}$ ist noch gefährlicher für den Spieler als der erste Teil des Satzes, und nur eine vollständige Herausschälung des Melodiekerns aus der Achtelfiguration kann ihn vor ernstlicher Entgleisung bewahren. Die harmonischen Noten (Akkordtöne) sind nämlich zum Teil mit der oberen und unteren Wechselnote umschrieben, zum Teil aber nicht.
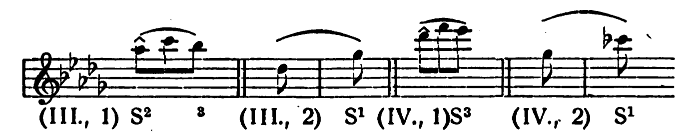


Die eigentliche Melodie ist folgende:
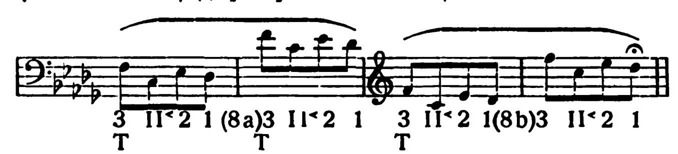


Die linke Hand markiert die Harmonien nur sehr unvollständig durch Einzeltöne, welche nahe legen, Harmoniewechsel erst in Abständen von 4 und 4 Takten der Notierung zu verstehen:



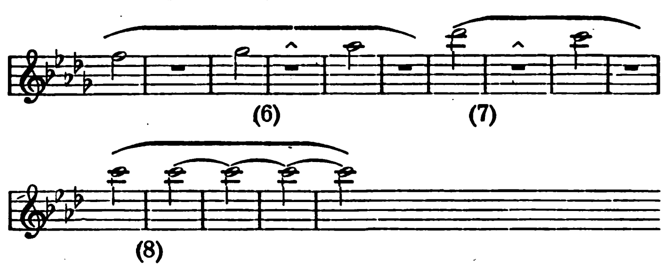
Aber das ist schwerlich korrekt. Vielmehr müssen die in der Oberstimme angedeuteten Subdominanten trotz der scheinbar widersprechenden Harmoniemarkierungen der linken Hand herausgeholt werden:
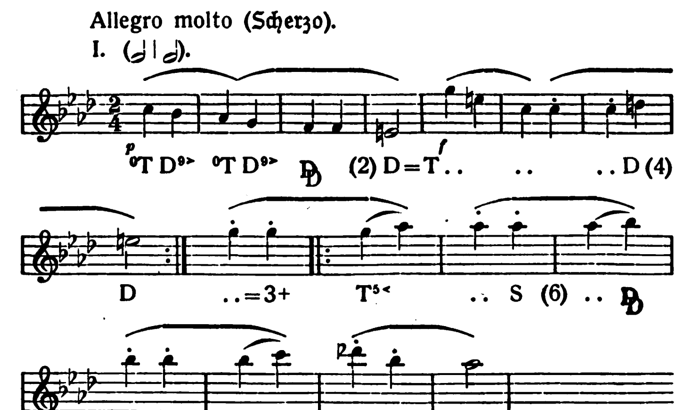


Periode III schließt im Nachsatze nach ges-Dur. Periode IV geht im Nachsatz wieder nach Des-Dur zurück. Periode V hält Des-Dur fest, zuletzt mit dem Motiv:

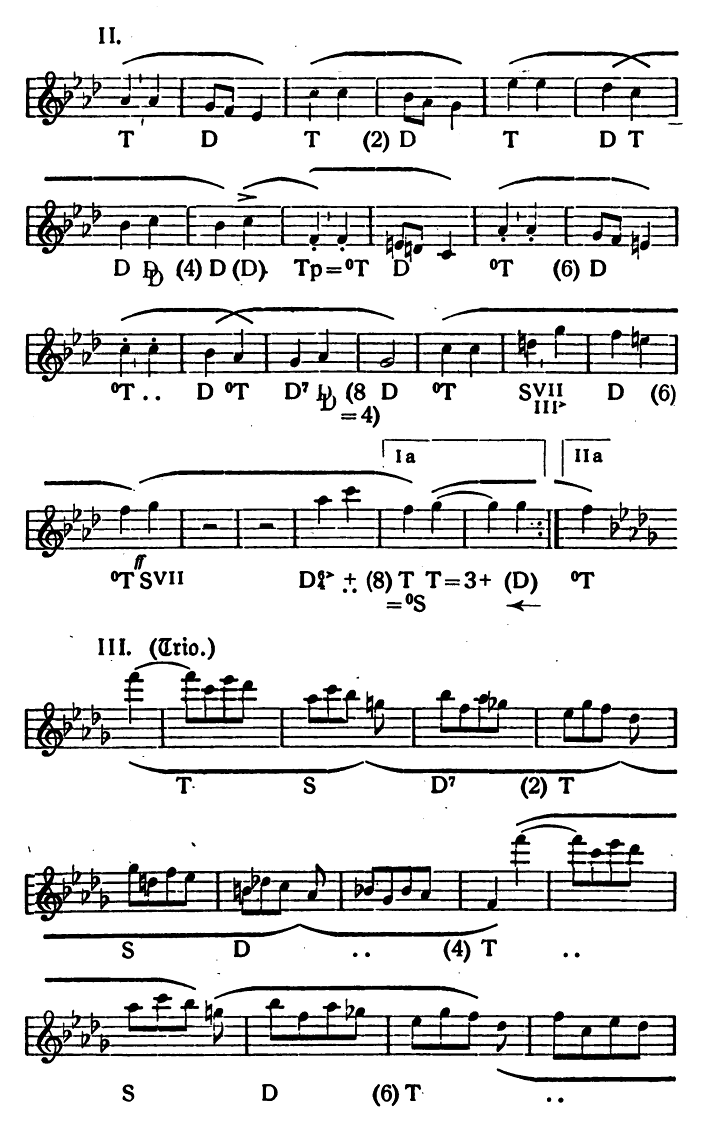


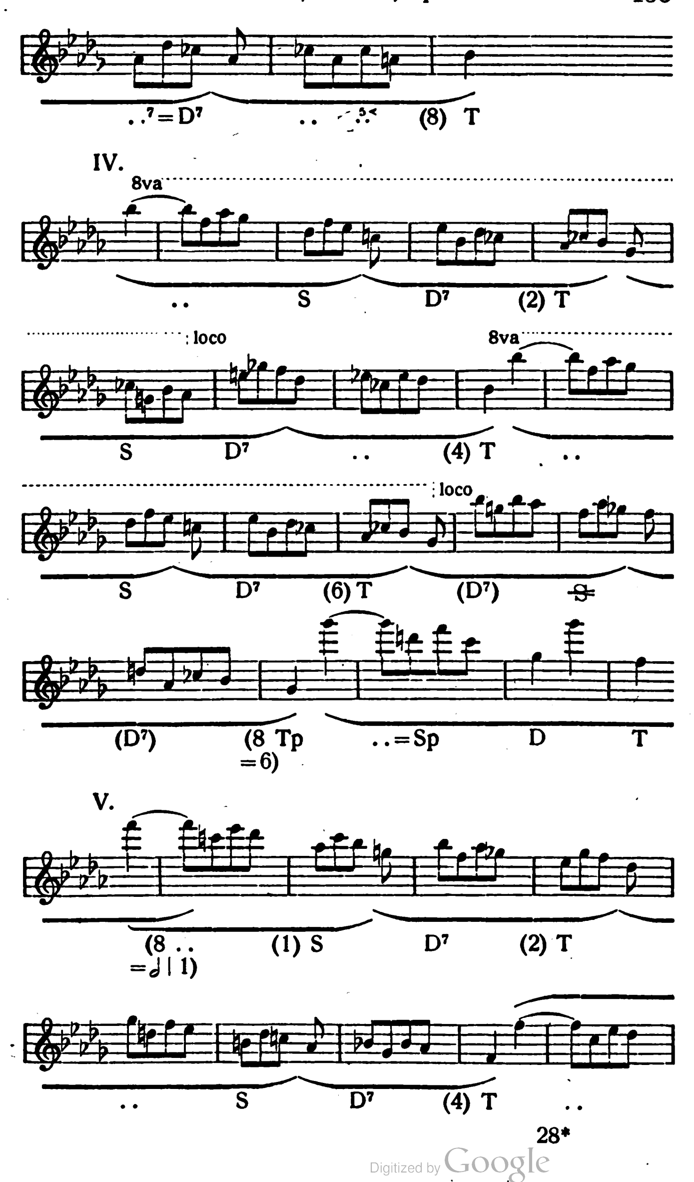
worauf der F-Moll-Hauptteil wiederholt wird, aber mit einer pausendurchsetzten Coda von 4 Takten 2/1, deren Rhythmus leicht mißzuverstehen ist:

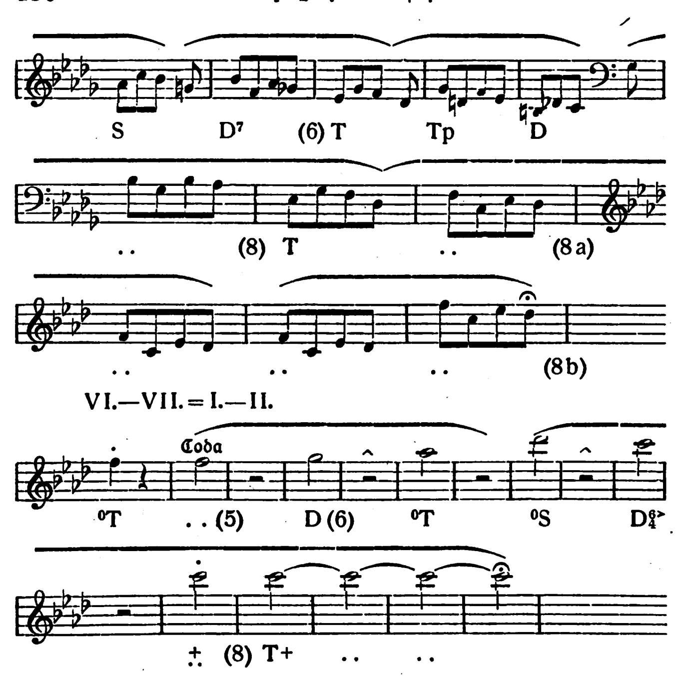


Hier ist die Skizze der Analyse.



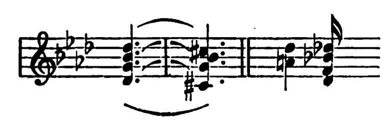

II.
T D T (2) D T D T
D (4) D (D) Tp = ⁰T D ⁰T (6) D
⁰T . . D ⁰T D⁷ (8 D ⁰T SVII D (6)
= 4)
Ia
IIa
ff
⁰T SVII
(8) T T = 3+ (D) ⁰T
= ⁰S
III. (Trio.)
T S D⁷ (2) T
S D . . (4) T . .
S D (6) T . .


..⁷=D⁷
..
(8) T
IV.
8va
..
S
D⁷
(2) T
loco
S
D⁷
..
(4) T
8va
..
loco
S
D⁷
(6) T
(D⁷)
(D⁷)
(8 Tp
=6)
..=Sp
D
T
V.
(8 ..
(1) S
D⁷
(2) T
..
S
D⁷
(4) T
..
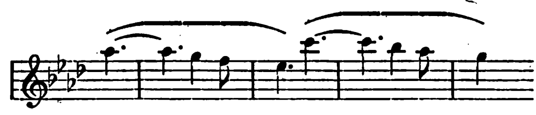


Der Schlußsatz von op. 110 ist wieder ein bunt zusammengesetztes Stück, bestehend aus einer phantasieartigen Einleitung (Adagio ma non troppo $\frac{4}{4}$ in b-Moll, f-Dur und as-Moll), einem klagenden Gesang (Arioso dolente $\frac{12}{16}$, As-moll, Adagio ma non troppo) und einer Fuge in As-Dur, Allegro ma non troppo $\frac{6}{8}$, vor deren zweiten Teile, der das umgekehrte Thema durchführt (L'inversione della Fuga in g-Dur) und weiterhin das Thema verlängert und verkürzt auch die Verkürzung mit der Originalgestalt kombiniert, das Arioso dolente transponiert in g-moll wiederkehrt. Das merkwürdige Mosaik des Satzes läßt bei wachsender Vertrautheit doch eine innerliche Einheitlichkeit erkennen. Auch die tonartliche Buntscheckigkeit wird kaum mehr empfunden, sobald man die Rolle versteht, welche dabei die Enharmonik spielt. Haupttonart ist zweifellos as-Moll,

die Variante der Haupttonart der ganzen Sonate. In ihr steht das erste Arioso dolente, aber auch die ganze Einleitung umschreibt As-Moll mit Kadenzen in seinen nächstverwandten Tonarten Ces-Dur (Parallele), E-Dur (≅ Fes-Dur °Sp). Das B-Moll des Anfangs von Periode I entpuppt sich bereits bei I 8 als Mollakkord der dorischen Sexte von As-Moll. Der Ganzschluß auf As-Moll ist bei I, 8 ganz ähnlich vermieden durch das Arpeggio des bleibenden es⁷, wie im 1. Satze von op. 109 bei I, 8 der H-Dur-Schluß durch das Arpeggio des verminderten Septimenakkords his, dis, fis, a (= D⁹ [Sp]) und das Più adagio bei II, 2—4 (Recitativo) steht ganz in As-moll. Das Meno adagio bei II, 8 = 4 macht schon bei II, 6 einen Halbschluß in As-Moll und führt mit 8 = 1 den Vorhang in das erste Arioso dolente, das ganz in As-Moll steht. Damit ist alle tonartige Buntscheckigkeit für die erste Hälfte des Satzes beseitigt. Da nach der As-Moll-Einleitung der erste Teil der Fuge, Periode V—XIII, in einfachster Weise mit Abklärung von as-Moll zu as-Dur ansetzt. Der zweite Teil des Satzes beginnt direkt vor dem zweiten Arioso dolente mit der enharmonischen Vertauschung von es⁹ mit a⁹ (XIII, 6c):
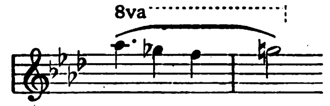


Damit stehen wir vor der Frage: Wie kommen G-Moll (zweites Arioso dolente) und g-Dur (Umkehrung der Fuge) als Haupt-Nebentonarten in einen as-Dur-Satz? Die Antwort gibt Beethoven durch den Fortgang der Fuge, der über C-Moll und F-Moll (Durchführung der Verlängerung des Themas Periode XVIII) nach as-Dur zurücklenkt, das dann bis zu Ende herrscht. G-Moll stellt sich also heraus als Leittonwechselklang der Dominante (D̶) von As-Dur. C-Moll ist Dominantparallele von as-Dur, g-Dur als dessen Dominante oder auch direkt verständlich als Leitklang zu as-Dur (<). Periode XIX bringt das Thema ziemlich frei in der Umkehrung, Periode XX—XXI wieder in der
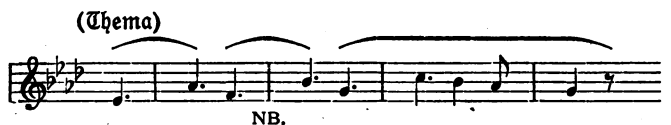
Originalgestalt, auslaufend in einer Coda, welche das Schlußglied des Themas imitierend fortspinnt:
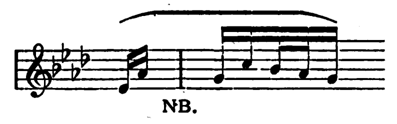


Mit 2 Takt-Triolen (zu 8a und 8b), Periode XXII, schließt der Satz ab mit dem Thema in höchster Lage in vollgriffigen Akkorden, ebenfalls mit Fortspinnung bis zu 8 Takten mittels Hinauftreibung des Schlußmotivs bis zu c^4 durch Imitationen (s. die Analyse). Das etwas auffallende ges^3 bei XXII, 5 ($6^{>}$ in $b^{9>}$) ist wohl einfach zu erklären als chromatische Note in dem Aufstiege: f, ges, g, as (schlichter wäre gleich g:



Das Motiv ist doch nur eine Doppelschlagverzierung von g^3, die aber durch das ges^3 verleugnet wird, so daß als Kern ein nach g^3 fortschreitendes ges^3 gehört wird. Die Wirkung hat etwas vom Querstand an sich. Das verkürzte Thema wird wohl schwerlich voll als Thema erkannt, zumal es einen der drei Quartschritte unterdrückt, also unvollständig ist:
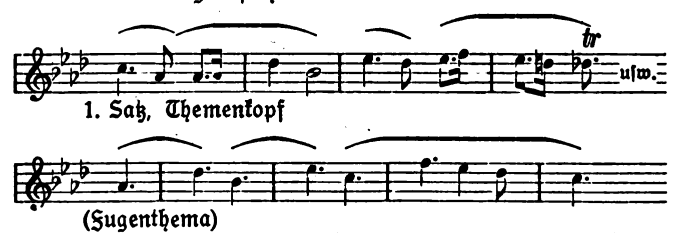


Verkürzung auf $^1/_6$ [!]:

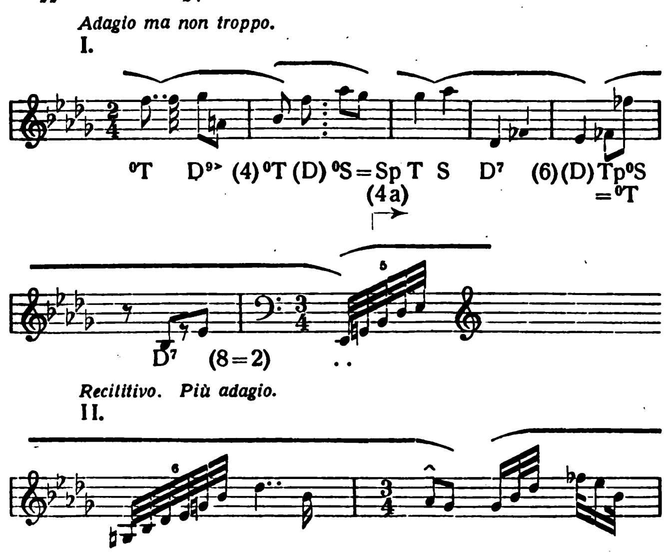


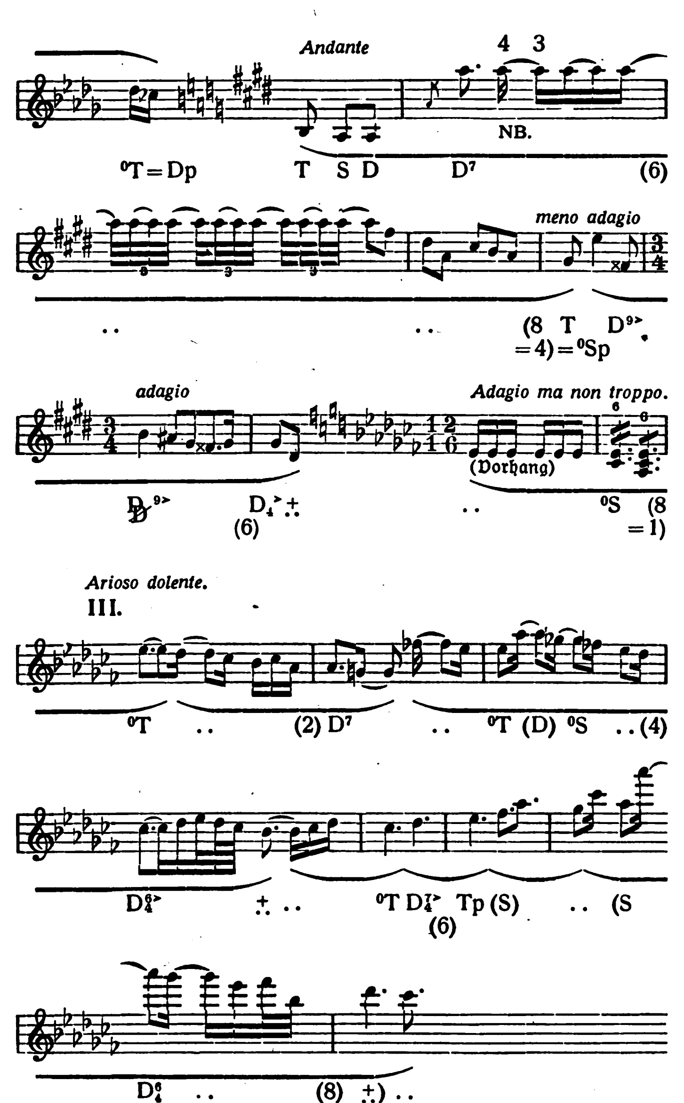
Seine Einführung gehört zu den Auswüchsen des künstlichen Kontrapunkts (Obbligo), für welche das Ohr dem Künstler nicht restlos dankbar ist. Nicht unbemerkt bleibe, daß das

Kopfthema der Sonate in dem Fugenthema offenbar zu neuer Bedeutung ersteht:

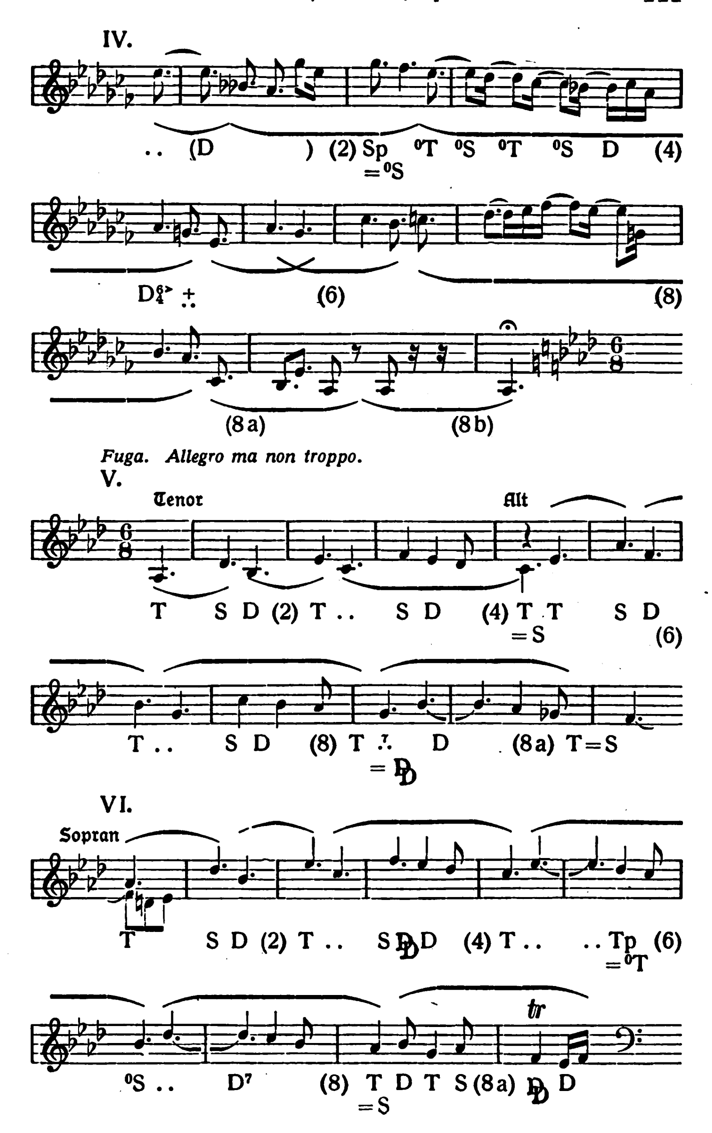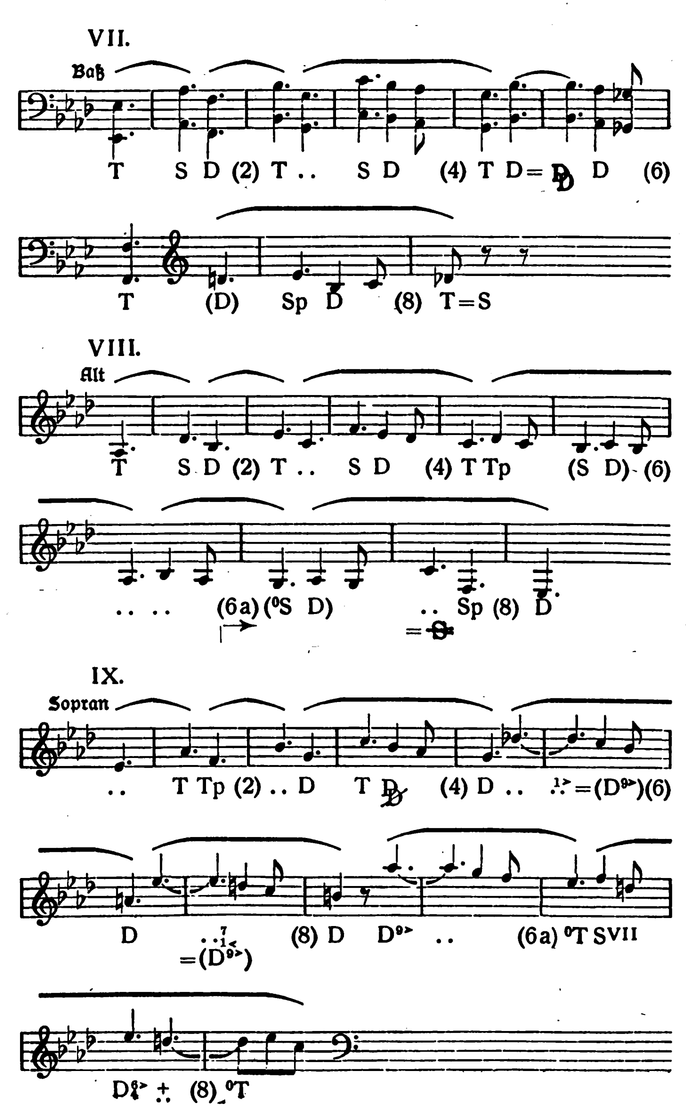


Das Arpeggio, mit welchem Beethoven die Fuge abschließt, nimmt sich auch aus wie ein Hinweis auf die Anhänge des Kopfsatzes des ersten Satzes. Nun — gleichviel ob bewußte Absicht oder nicht — die Erkenntnis dieser Ähnlichkeiten trägt auf alle Fälle dazu bei, eine strenge Einheitlichkeit des ganzen Werkes zu empfinden und zu begreifen, wie die Fuge in diese Sonate gekommen ist. Hier ist die Skizze der Analyse.
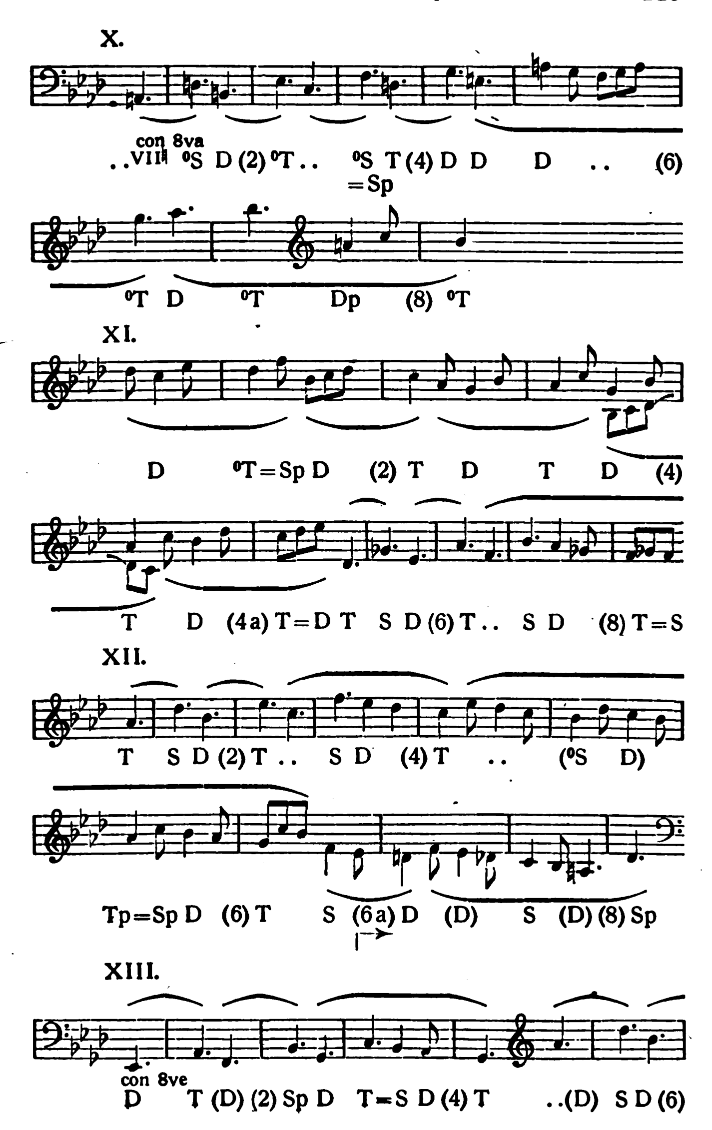


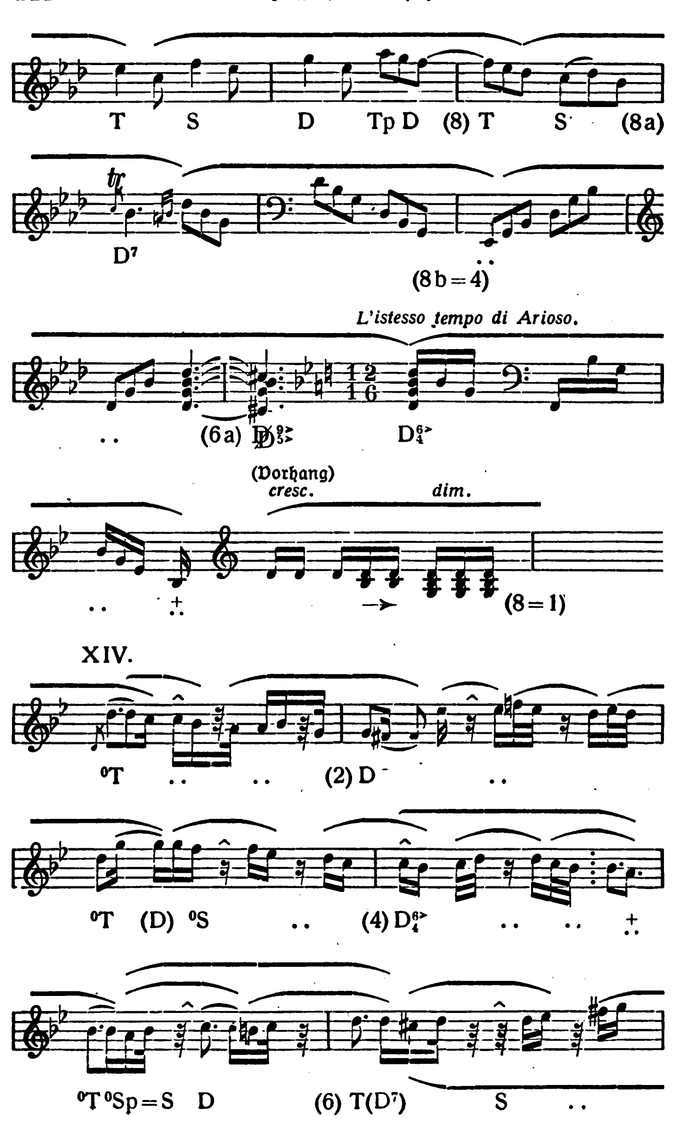

Andante
4 3
NB.
⁰T = Dp
T S D
D⁷
(6)
meno adagio
(8 T D⁹>
= 4) = ⁰Sp
adagio
Adagio ma non troppo.
(Vorhang)
D⁹>
(6)
⁰S (8
= 1)
Arioso dolente.
III.
⁰T
(2) D⁷
⁰T (D) ⁰S ..(4)
⁰T
Tp (S)
(6)
(S
(8)

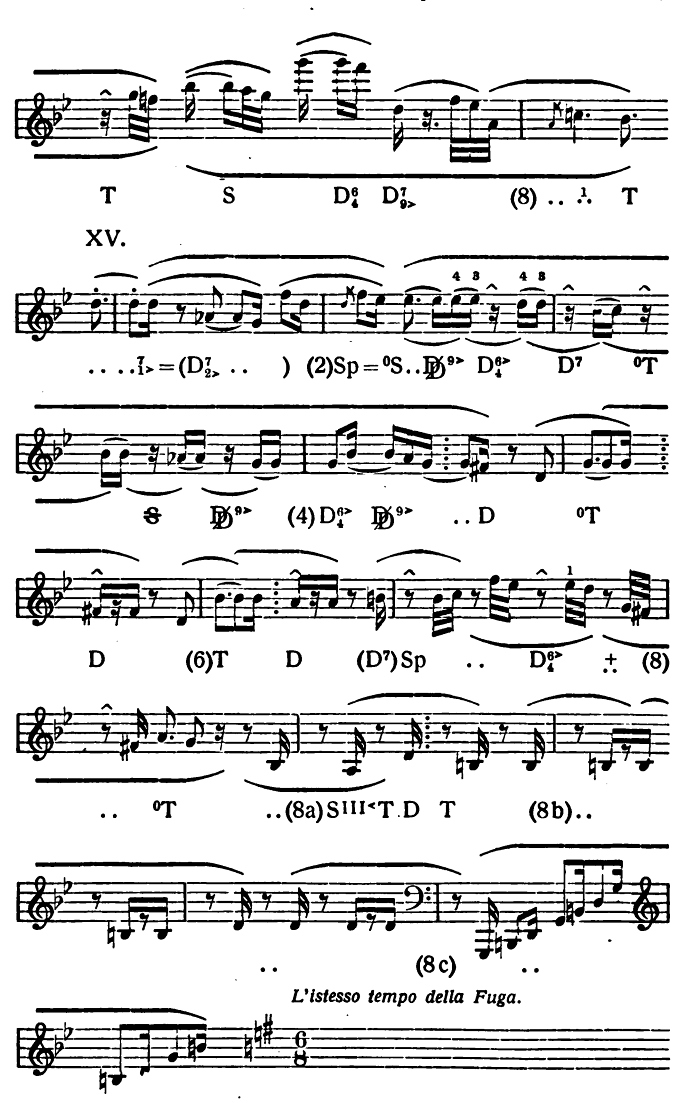
IV.
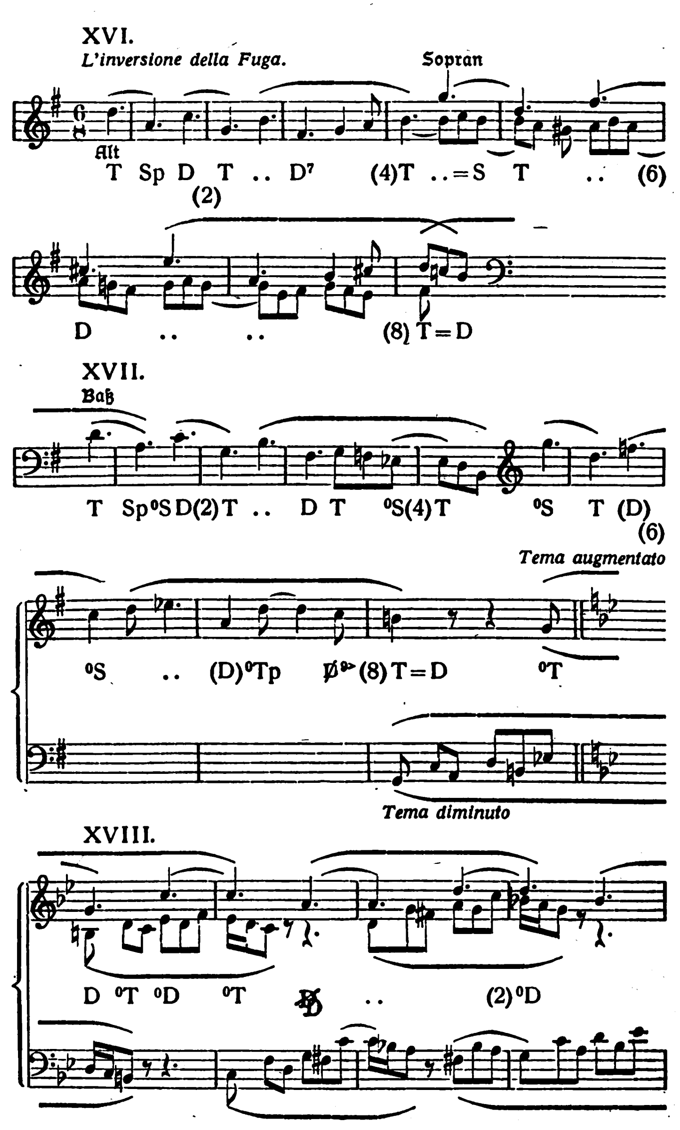

.. (D) (2) Sp 0T 0S 0T 0S D (4)
= 0S
(6)
(8)
(8 a)
(8 b)
Fuga. Allegro ma non troppo.
V.
Tenor
Alt
T S D (2) T .. S D (4) T T S D
= S
(6)
T .. S D (8) T D (8a) T=S
VI.
Sopran
T S D (2) T .. S D (4) T .. .. Tp (6)
= 0T
0S .. D7 (8) T D T S (8a) D
= S
tr
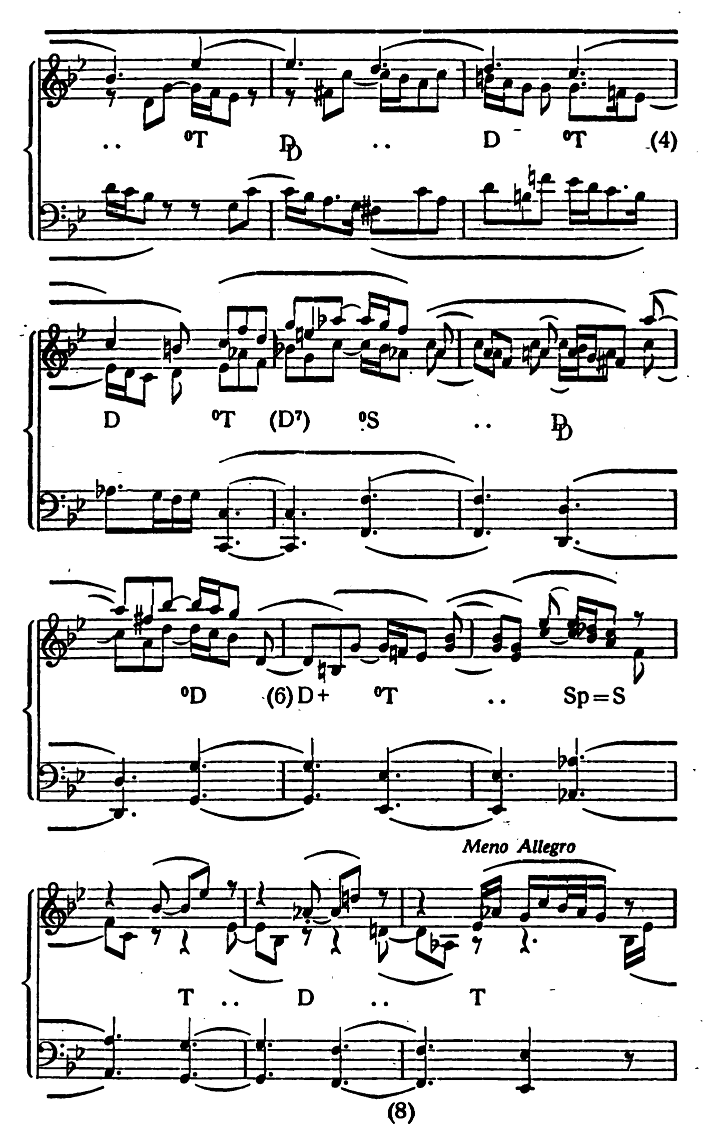

VII.
Baß
T S D (2) T .. S D (4) T D = D D (6)
T (D) Sp D (8) T = S
VIII.
Alt
T S D (2) T .. S D (4) T Tp (S D) (6)
.. .. (6a) (⁰S D) .. Sp (8) D
= S
IX.
Sopran
.. T Tp (2) .. D T D (4) D .. = (D⁹>) (6)
D (8) D D⁹> .. (6a) ⁰T SVII
= (D⁹>)
(8) ⁰T


X.
con 8va
..VII♮ ⁰S D (2) ⁰T .. ⁰S T (4) D D D .. (6)
=Sp
⁰T D ⁰T Dp (8) ⁰T
XI.
D ⁰T=Sp D (2) T D T D (4)
T D (4a) T=D T S D (6) T .. S D (8) T=S
XII.
T S D (2) T .. S D (4) T .. (⁰S D)
Tp=Sp D (6) T S (6a) D (D) S (D) (8) Sp
XIII.
con 8ve
D T (D) (2) Sp D T=S D (4) T ..(D) S D (6)

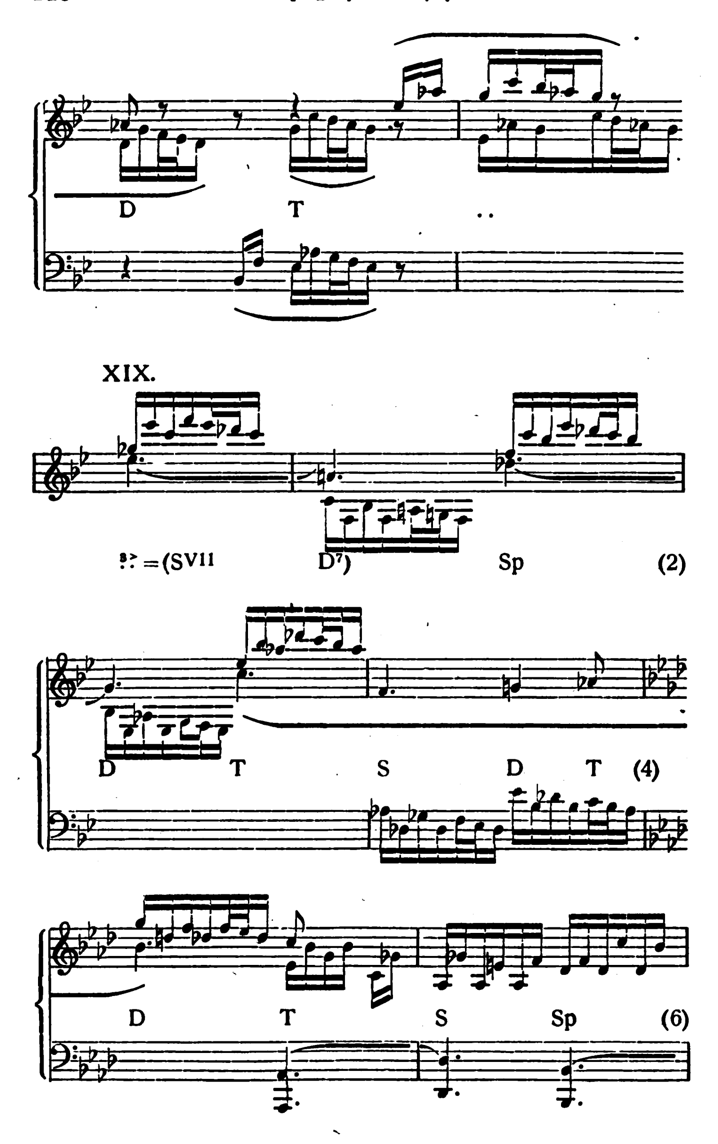

T S D Tp D (8) T S (8a)
D7
(8b=4)
L'istesso tempo di Arioso.
(6a)
D6> 4
(Vorhang)
cresc.
dim.
(8=1)
XIV.
0T
(2) D
0T (D) 0S
(4) D6> 4
0T 0Sp=S D
(6) T(D7)
S
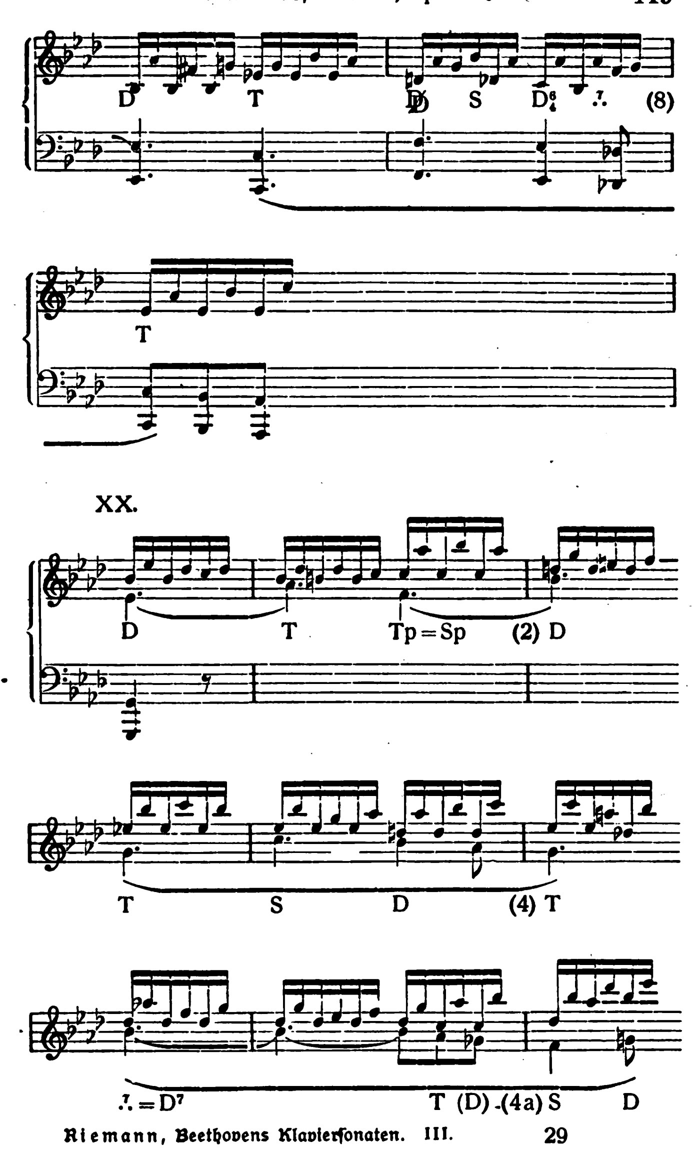

T
S
D
(8)
T
XV.
(2)Sp
D
D
S
D
(4)
D
..D
T
D
(6)T
D
(D⁷)Sp
(8)
T
..(8a)
T.D
T
(8b)..
(8c)
L'istesso tempo della Fuga.
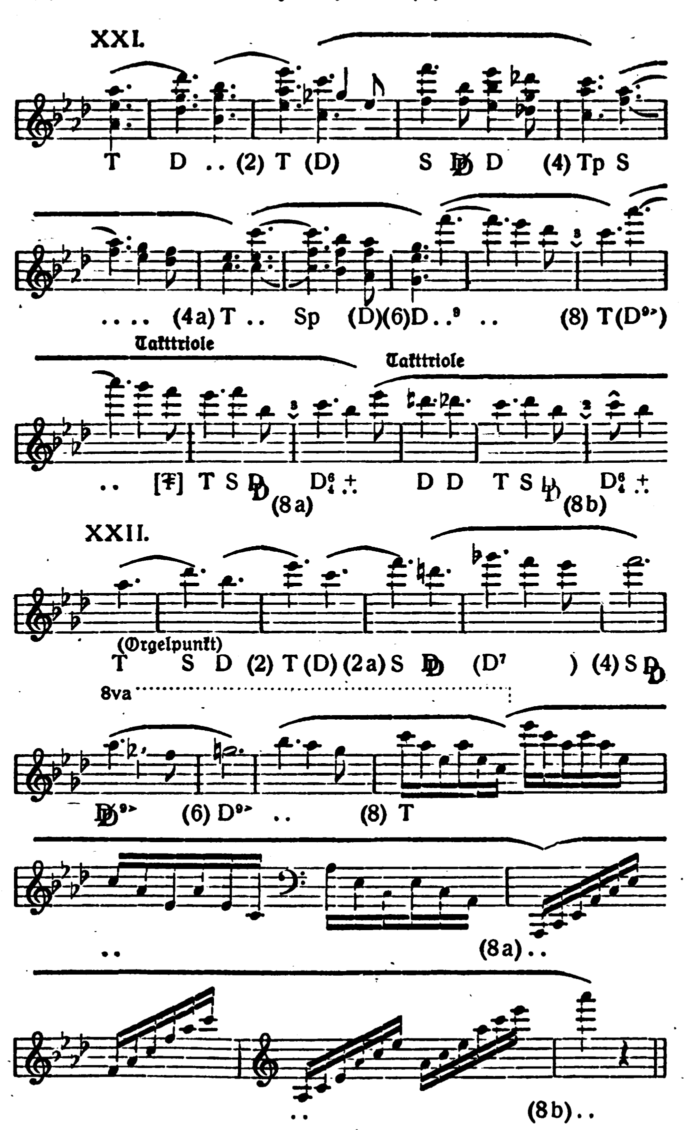

XVI.
L'inversione della Fuga.
Sopran
Alt
T Sp D T .. D⁷ (4)T ..=S T .. (6)
(2)
D .. .. (8) T=D
XVII.
Baß
T Sp⁰S D(2)T .. D T ⁰S(4)T ⁰S T (D)
(6)
Tema augmentato
⁰S .. (D)⁰Tp (8) T=D ⁰T
Tema diminuto
XVIII.
D ⁰T ⁰D ⁰T .. (2)⁰D



°T D .. D °T (4)
D °T (D⁷) °S .. D
°D (6) D+ °T .. Sp=S
Meno Allegro
T .. D .. T
(8)


D
T
XIX.
=(SVII
D7)
Sp
(2)
D
T
S
D
T
(4)
D
T
S
Sp
(6)


D T D S D⁶₄ ⁷ (8)
T
XX.
D T Tp = Sp (2) D
T S D (4) T
⁷ = D⁷ T (D) (4a) S D

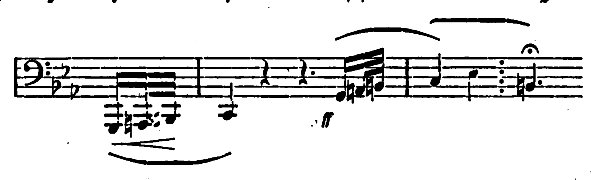

XXI.
T D .. (2) T (D) S D D (4) Tp S
.... (4a) T .. Sp (D)(6)D ..⁹ .. (8) T(D⁹˃)
Takttriole
Takttriole
.. [T] T S D D⁶₄ + (8a) D D T S D D⁶₄ + (8b)
XXII.
(Orgelpunkt)
T S D (2) T (D) (2a) S D (D⁷) (4) S D
8va
D⁹˃ (6) D⁹˃ .. (8) T
.. (8a) ..
.. (8b) ..

Sonate 38, C-Moll, op. 111.

Dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Komponiert 1822. Erschienen 1823 bei M. Schlesinger in Paris und Berlin (am 27. Mai 1823 in der Wiener Zeitung als „neu angekommen“ angezeigt. Die Sonate sollte ursprünglich mit op. 110 Frau Antonie v. Brentano gewidmet werden (vgl. S. 418), später stellte Beethoven Schlesinger anheim, wem er sie etwa widmen wolle, und schließlich scheint ein besonderes Interesse des Erzherzogs für das Werk Anlaß gegeben zu haben, dasselbe ihm zuzueignen (vgl. Thayer, „Beethoven“ IV, 233).

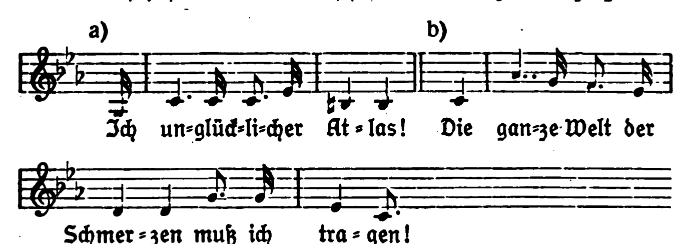
Die Sonate zählt nur zwei Sätze, einen pathetischen Allegrosatz in C-Moll in Sonatenform mit einer Maestoso überschriebenen Einleitung und einen Variationensatz in C-Dur (Arietta. Adagio molto semplice e cantabile mit fünf Variationen), in welchem die alte strenge Variierungskunst der Doubles gipfelt. Die Einleitung umschreibt C-Moll mit einer Anzahl weitausholender Kadenzen, die an die Art erinnern, wie op. 31 I, op. 53 und op. 57 den eigentlichen Anfang vorbereiten. Doch lassen sich dieselben hier nicht als „Vorhang“ definieren, sondern wachsen sich zu einer wirklichen Einleitung aus, die mit überzeugender innerer Logik auf das Kopfthema führt. Mit heftig zuckender Rhythmik springt zuerst der verminderte Septimenakkord fis a c es an ($\not{D}^{9>}$ in C-moll). Mit schnellem Diminuendo zum Halbschlusse auf g^+ (D^+) führend, den ein Anschlußmotiv mit neuem cresc. bestätigt $\not{D}^{9>}$ | D ^{0}T : D. Diese zweitaktige Bildung wird sofort nachgeahmt als $D^{9>}$ | (D^+) ^{0}S (D), und setzt noch ein drittes Mal ebenso an, wieder eine Quinte tiefer, aber in weiter Linie den ganzen Nachsatz füllend. Zunächst statt des C- den $\frac{3}{2}$-Takt annehmend (nur für 5—6a) mit Schlüssen zu As-Dur (Takt 6) und Des-Dur (6a), wobei eine höchst merkwürdige Harmonieführung zu beachten ist, nämlich die Umdeutung von e, g, b, des aus $c^{9>}$ ($D^{9>}$ [^{0}S] zu $es^{7<}$ (D von As-Dur), das

mit chromatischer Baßführung 1< 2 2< 3 zu as-Dur (^{0}Sp) schließt mit sofortiger Wiederholung dieser Bildung von a, c, es, ges aus ($D^{9>}$ von B-Moll), aber umgedeutet zu as^7 und mit chromatischer Baßführung 1< 2 2< 3 zu Des-Dur schließend (S̶), von dem aus endlich der definitive Halbschluß auf g$^+$ über f-Moll (^{0}S) erreicht wird (^{0}S ↗ D$^+$). Das am stärksten verwirrende dieser „herrlichen Modulation" (H. Deiters bei Thayer IV, 237) sind die scheinbaren Quartsextakkorde f, b, des (nicht $\underset{1}{\text{f}}$, sondern $\underset{2}{\text{es}^7}$), b, es, ges (nicht $\underset{1}{\text{b}}$, sondern $\underset{2}{\text{as}^7}$); erst das es, as c bei 6b und das f, b, des sind als $\underset{1}{\text{as}}$ und $\underset{1}{\text{f}}$ verständlich, aber doch auch nur Zufallsbildungen zufolge gleichzeitiger Durchgänge. Glättend wie Öl auf sturmbewegte Wogen wirken die beiden Bestätigungen des Halbschlusses auf g$^+$ bei 7a—8a und 7b—8b. Die sf > p der weiterführenden Bässe zwingen die leichten Achtel als Motivanfänge zu verstehen (vgl. Bd. II, S. 86 das Mozartsche Beispiel). Bei 8b steht der Baß auf $_1$G still und gibt mit einem Triller auf diesem tiefen Tone das Signal zum Herausbrechen des Kopfmotivs des Allegro:
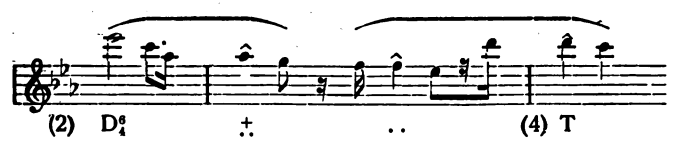


Das erste Emporrecken von $_1$G nach C ist wohl noch nicht zum Kopfthema gehörig. Auch das erste c—es—H ist noch Vorbereitung desselben. Erst nach der Fermate beginnt der Aufbau der ersten thematischen Periode und zwar stehen in Beethovens Notierung die Taktstriche nicht so, daß sie die Taktschwerpunkte markieren. Vielleicht treffe ich aber das Rechte, wenn ich annehme, daß die obigen beiden Anläufe ins c noch richtige Taktstriche haben, der erste als Ende der Einleitung, der zweite als dessen nachdrückliche Wiederholung mit dem Anschlußmotiv es—H. Dann aber wird das damit gefundene Hauptmotiv im Takt umgestellt

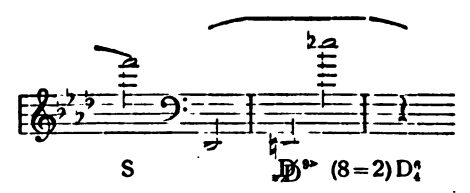
und rückt das h auf den Taktschwerpunkt, was aber darum keine einschneidende Veränderung bedeutet, weil ja der Schwerpunkt eines Anschlußmotivs stets den Taktschwerpunkt selbst überbietet. Zur Erklärung der starken Wirkung des Kopfmotivs verweise ich auf Schuberts Lied „Der Atlas“ (Gedicht von Heine), dessen Hauptmelodie eine frappante Verwandtschaft mit dem Kopfmotiv von op. 111 zeigt:



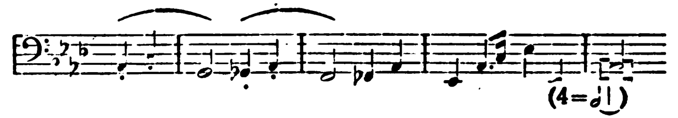
Lassen wir die Frage auf sich beruhen, ob diese Verwandtschaft eine zufällige ist, oder aber die eine Melodie Einfluß auf die Entstehung der andern gehabt hat! Wenn aber musikalischen Ideen wirklich eine immanente Ausdruckskraft eigen ist — woran zu zweifeln wohl kein Grund vorliegt —, so werden wir den Text, der Schubert zu der Melodie inspirierte, unbedenklich zur Enträtselung des Sinnes des Beethovenschen Themas heranziehen dürfen und annehmen, das es der „große Schmerzensträger“ Beethoven ist, der aus demselben zu uns redet. Diesem finsteren und schmerzvollleidenschaftlichen Hauptgedanken tritt Periode VI ein tröstender, Wohllaut atmender in As-Dur an die Seite, das zweite Thema:
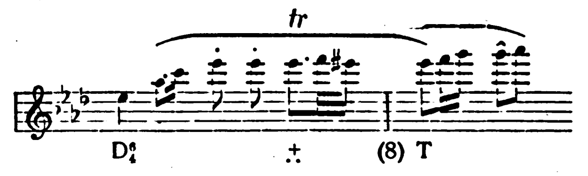


Nicht übersehen seien die an Anton Filtz erinnernden, aber denselben überbietenden Riesenschritte der Melodie beim Übertritt vom 1. zum 2. Thema:



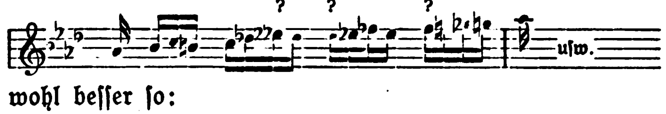
Die ersten Epiloge lenken bereits wieder zu der Motivbildung des Kopfthemas zurück:
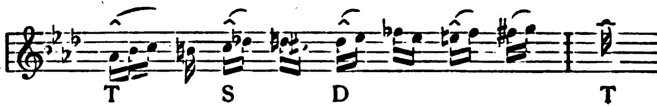


welche viertaktige Bildung in hoher Lage wiederholt wird, aber in ein neues Endmotiv ausläuft, welches für die weiterfolgenden vier eintaktigen Epiloge das Modell wird:
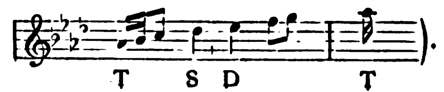


Die beiden letzten Epiloge sind sich chromatisch in Sechzehntel-Skalen gehalten, deren Orthographie nicht ganz einwandfrei ist:



wohl besser so:
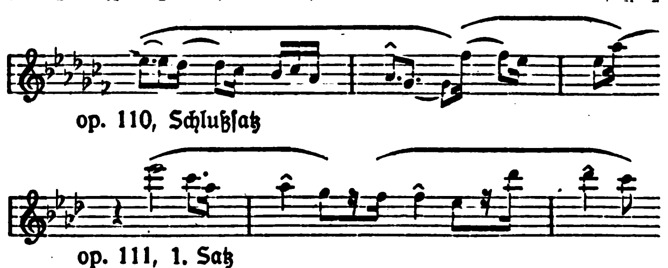


(chromatische Füllung von:



).

Damit ist die Reprise erreicht (wie wir sehen, hat Beethoven die Reprise doch nicht für alle Fälle aufgegeben [vgl. Bd. I, S. 132]). Das troſtreiche zweite Thema gemahnt so deutlich an das Arioso dolente von op. 110, daß es uns in Erinnerung bringt, daß die drei Sonaten op. 109—111 nebeneinander fast gleichzeitig entstanden sind:

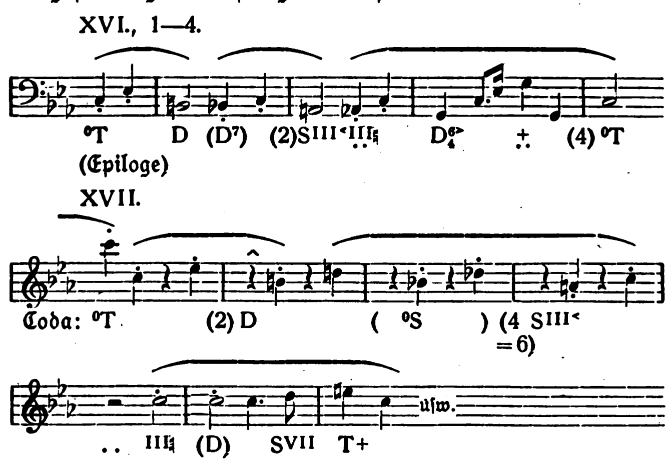


op. 110, Schlußsatz

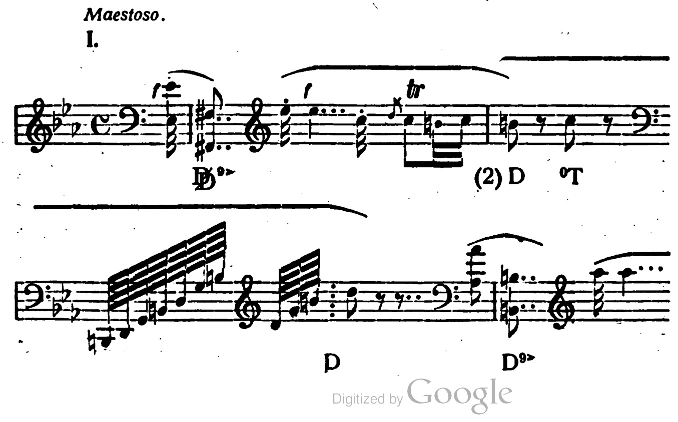
op. 111, 1. Satz

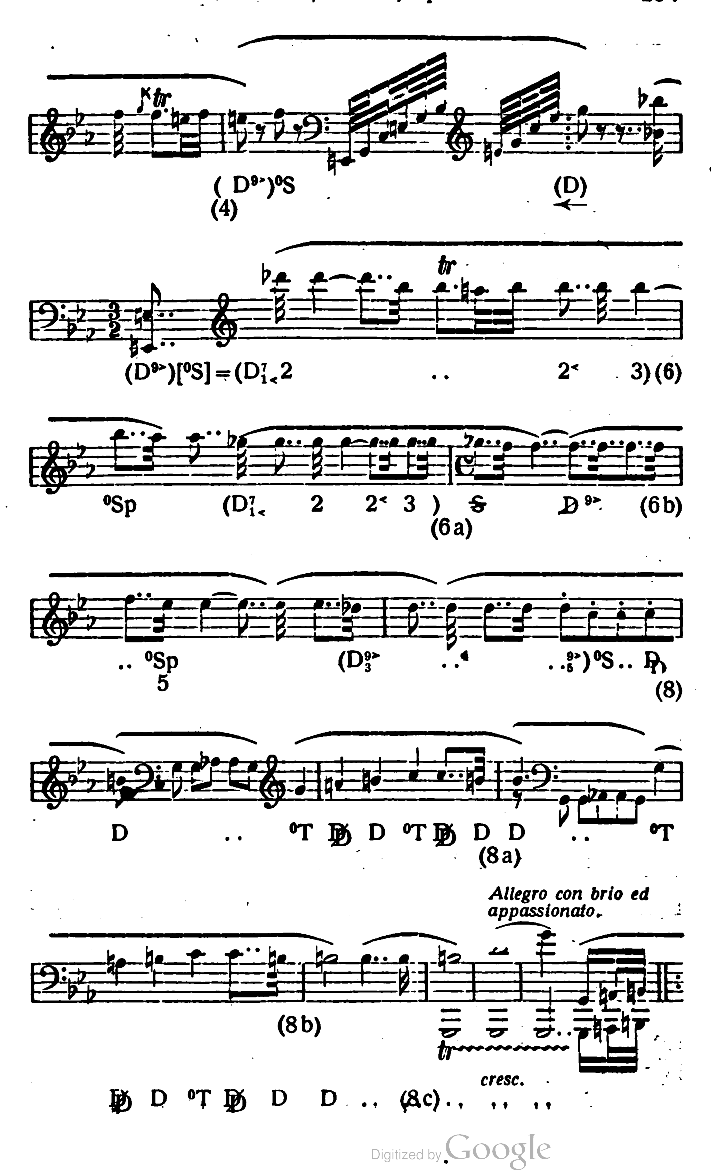
Die Durchführung (Periode VIII ff.) ist bezüglich ihres Endes nicht bestimmt begrenzt. Das Kopfthema in der Haupttonart tritt Periode XI auf, aber noch inmitten der Arbeit mit seinem Kopfmotiv; und schon im Nachsatze von Periode X in seiner Originalgestalt (doch in hoher Lage). Und da auch noch Periode XII und XIII mit demselben weiterarbeiten, so kann man eigentlich nur sagen, daß von Ende der Periode X ab bis einschließlich Periode XIII um den Anfang des dritten Teils gekämpft wird, und daß erst mit den Riesenschritten zum zweiten Thema am Ende von Periode XIII (Nachbildung derselben Führung bei V, 7—8) der dritte Teil als solcher bestimmt erkennbar wird. Das 2. Thema erscheint Periode XIV normal aus as-Dur in die Variante der Haupttonart (c-Dur) versetzt, rückt dann aber Periode XV in die Subdominanttonart (F-Moll), und erst die sequenzartige Fortspinnung der herrlichen Quintolenstelle, die Periode VI nur 2 Takte füllt (5a—6a) auf die Dauer von 5 Takten (XV, 3a—5a) gewinnt wieder die Haupttonart. Entscheidend ist dabei die Erreichung des verminderten Septimenakkords fis, a c, es ($\not{D}^{9>}$ von C-moll) als Transposition von d, f, as, ces ($\not{D}^{9>}$ von As-dur) bei VI, 6. So kehren nun die Epiloge von Periode VII trans-
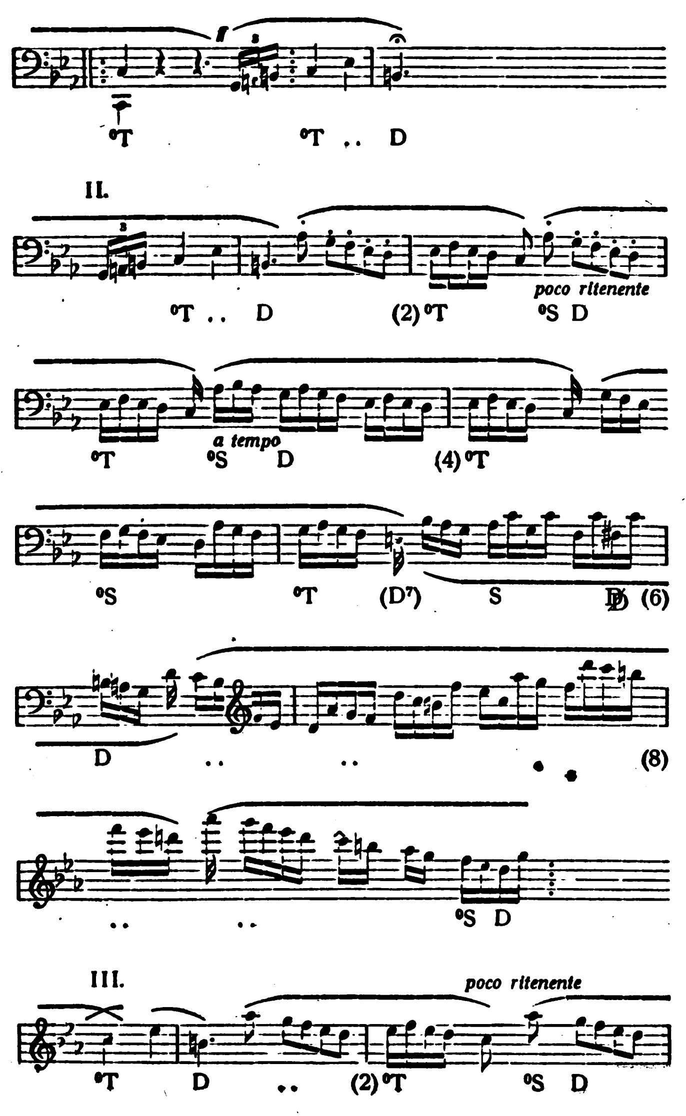
poniert nach c-Moll Periode XVI wieder, und eine kurze Coda (Periode XVII), die durch Pausensynkopierung interessiert, bringt den Satz zum befriedigten Ende (mit Dur-Schluß). Eine Gefahr mißverständlich gelesen und gehört zu werden, laufen wohl die Motive der Coda nicht. Doch muß man allerdings begriffen haben, daß dieselben eine Umgestaltung des Epilogmotivs sind:
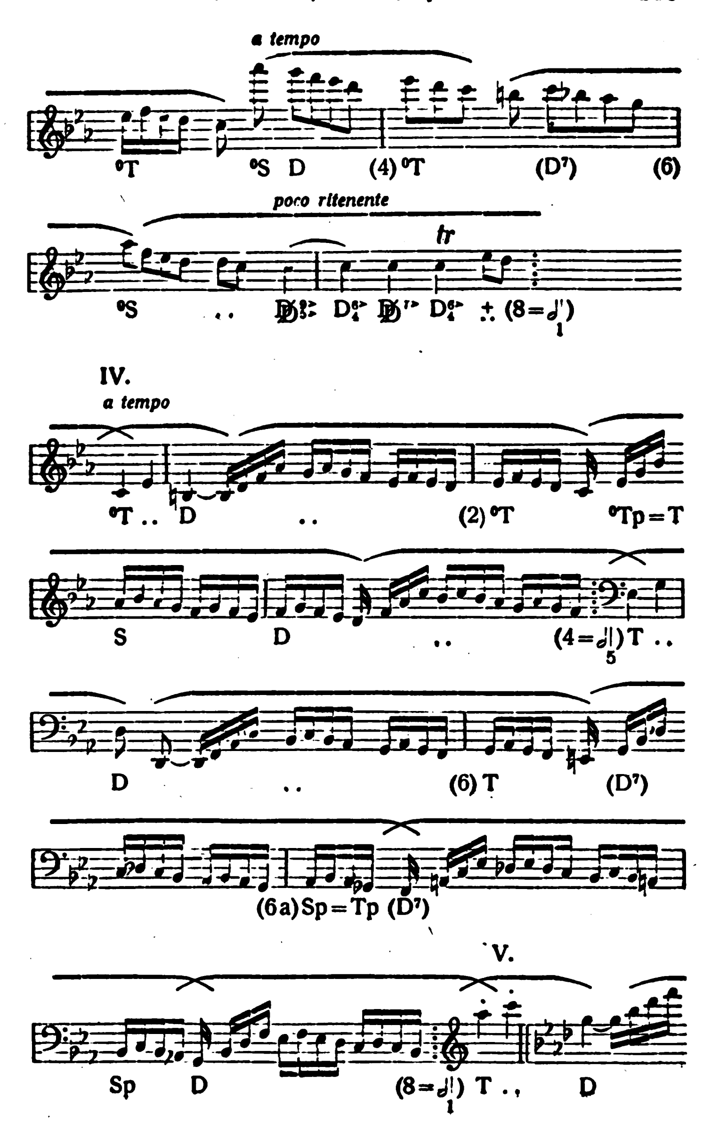


Hier ist die analytische Skizze des ganzen Satzes im Zusammenhange:

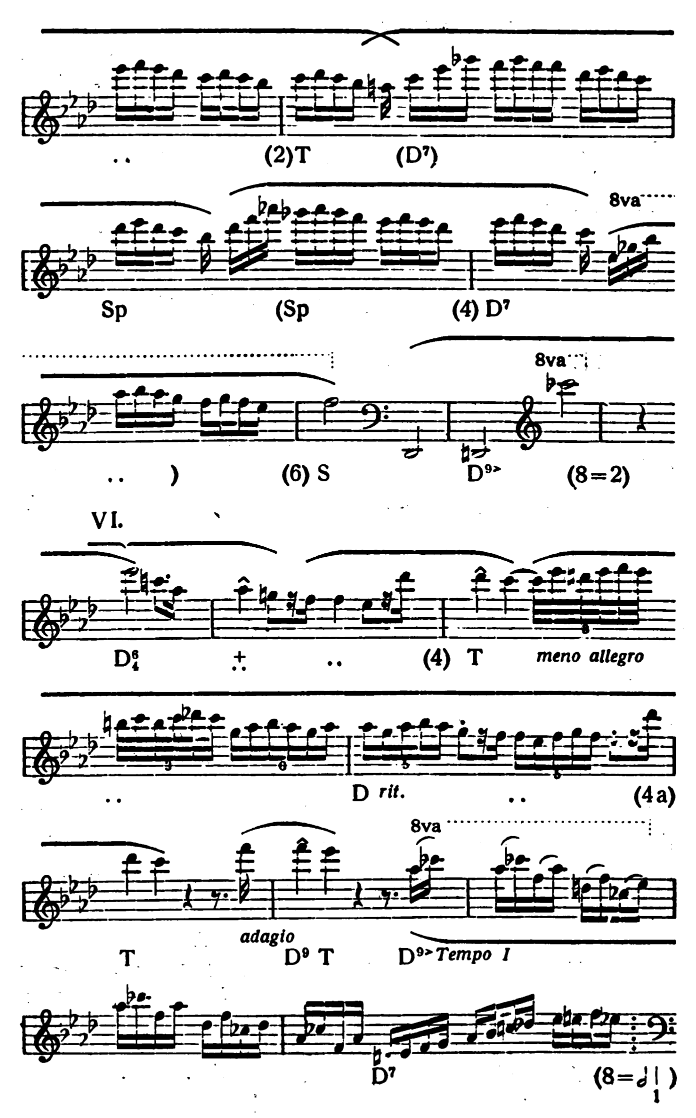



tr
(D9>)0S
(4)
(D)
(D9>)[0S] = (D7 1< 2
2<
3)(6)
0Sp
(D7 1<
2
2<
3)
(6a)
D 9>
(6b)
0Sp
5
(D9> 3
0S
(8)
D
0T
D
0T
D
D
(8a)
0T
Allegro con brio ed appassionato.
(8b)
tr
cresc.
D
0T
D
D
(8c)
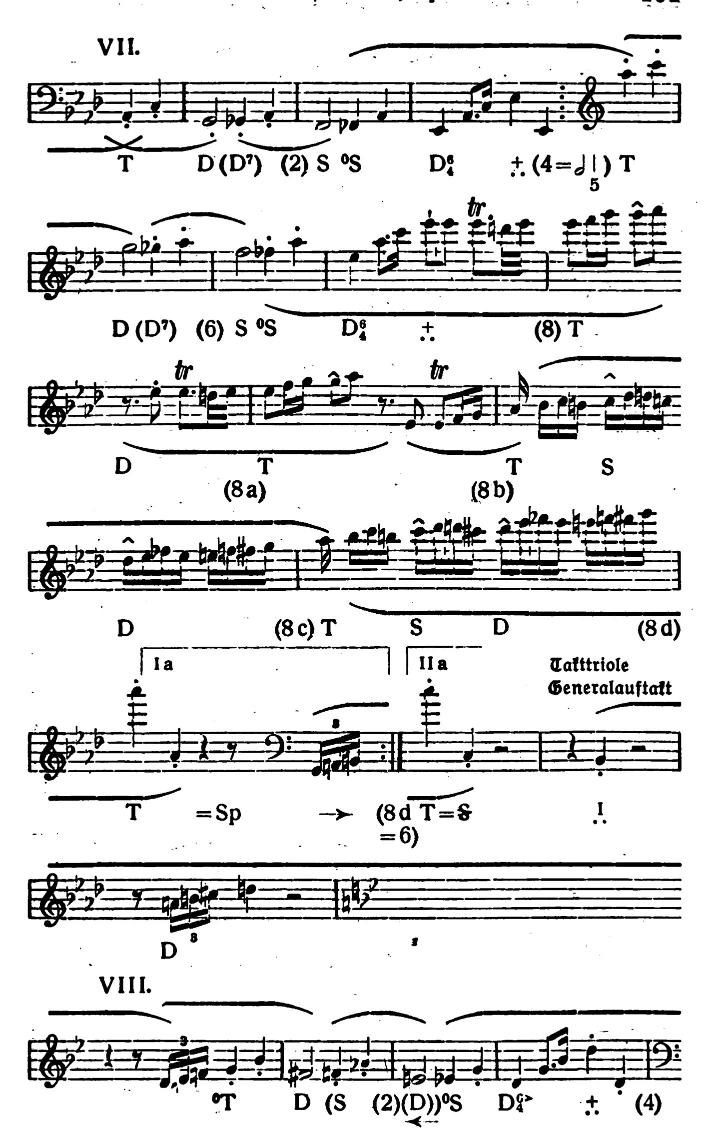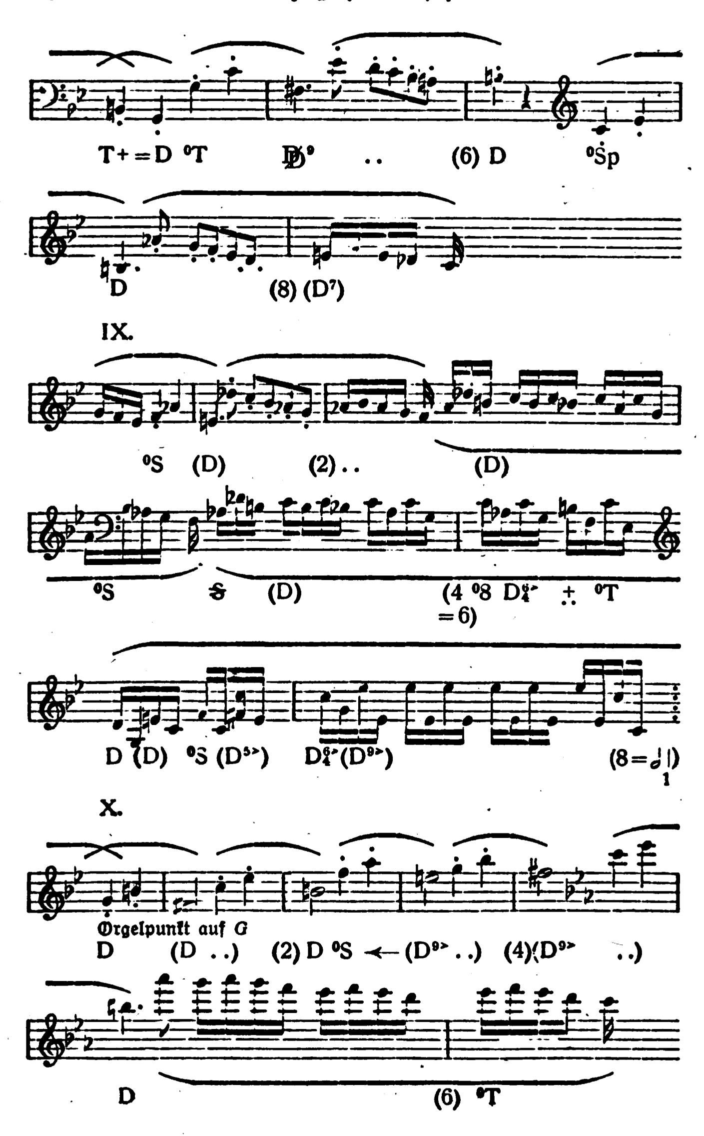


°T
°T .. D
II.
°T .. D
(2) °T
poco ritenente
°S D
a tempo
°T
°S D
(4) °T
°S
°T
(D⁷)
S
(6)
D
..
..
(8)
..
..
°S D
III.
poco ritenente
°T
D
..
(2) °T
°S D
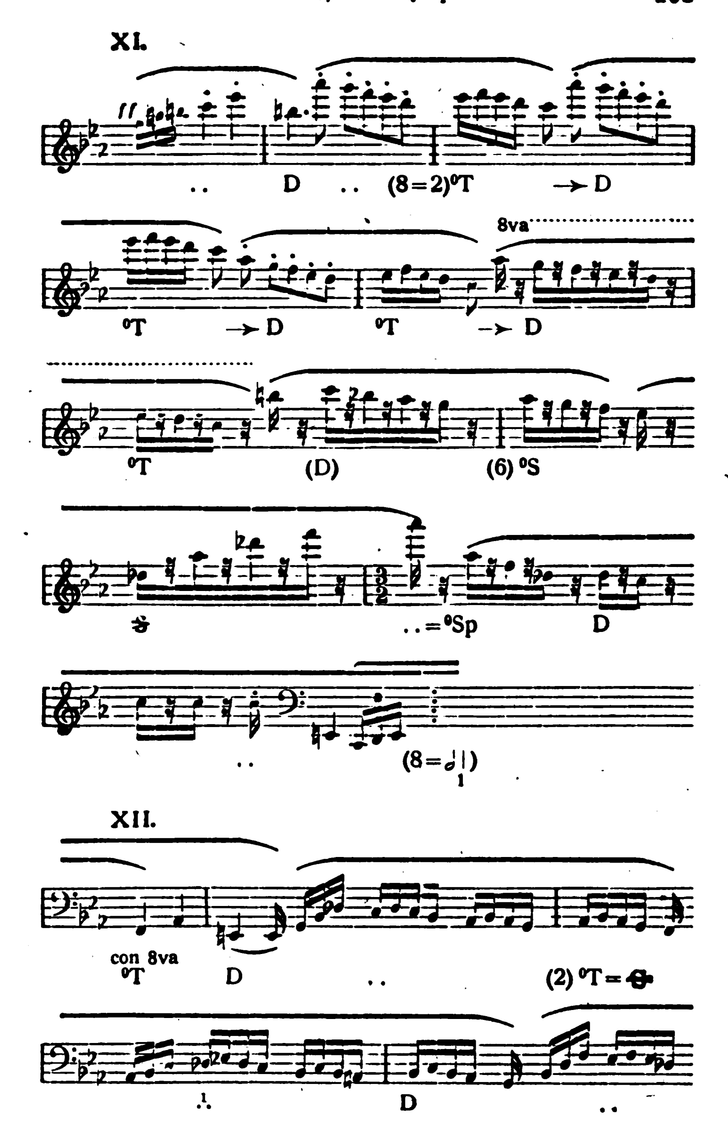

a tempo
°T
°S D
(4) °T
(D⁷)
(6)
poco ritenente
tr
°S
(8=𝅗𝅥|)
IV.
a tempo
°T .. D
(2) °T
°Tp=T
S
D
(4=𝅗𝅥|) T ..
D
(6) T
(D⁷)
(6a) Sp=Tp (D⁷)
V.
Sp D
(8=𝅗𝅥|) T ..
D

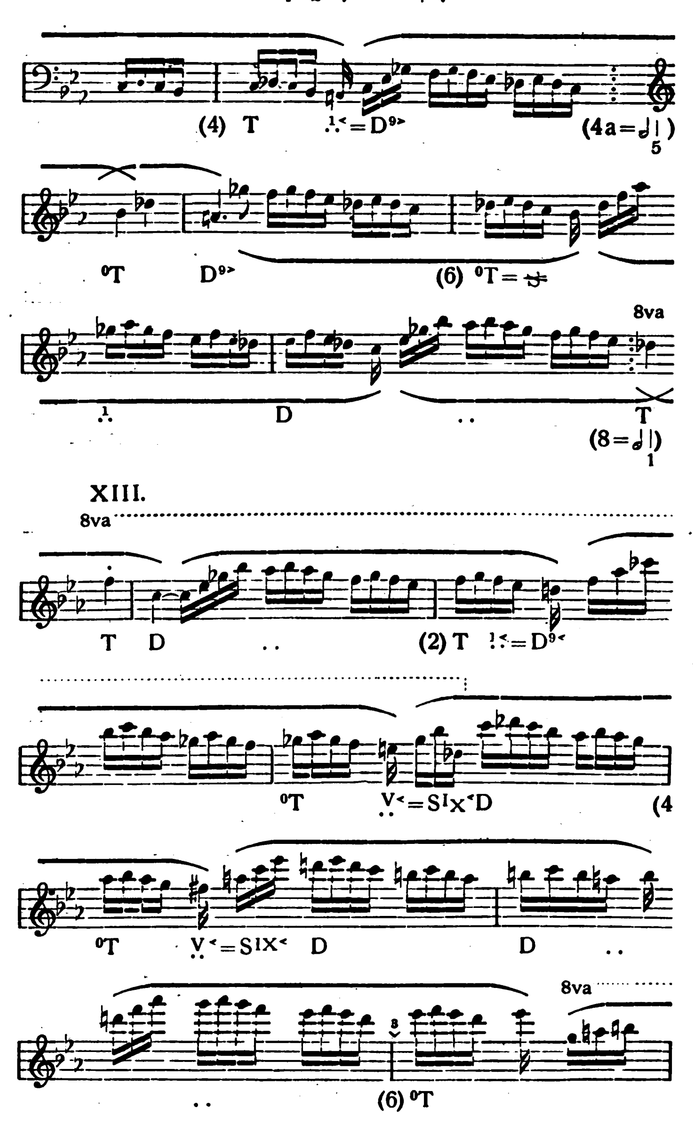


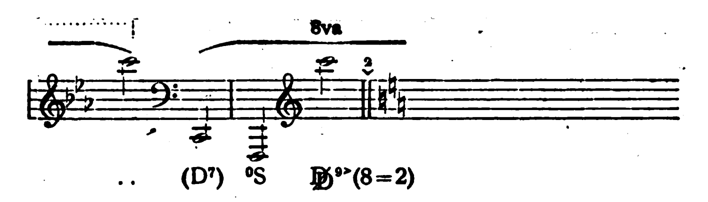
.. (2)T (D⁷)
8va
Sp (Sp (4) D⁷
8va
..) (6) S D⁹> (8=2)
VI.
D⁶₄ + .. (4) T meno allegro
.. D rit. .. (4a)
8va
adagio
T D⁹ T D⁹> Tempo I
D⁷ (8=


VII.
T D (D7) (2) S 0S D6/4 (4=) T
D (D7) (6) S 0S D6/4 (8) T
D T (8a) T S (8b)
D (8c) T S D (8d)
Ia
IIa
Takttriole
Generalauftakt
T =Sp (8d T=S =6)
D
VIII.
0T D (S (2)(D))0S D6/4 (4)
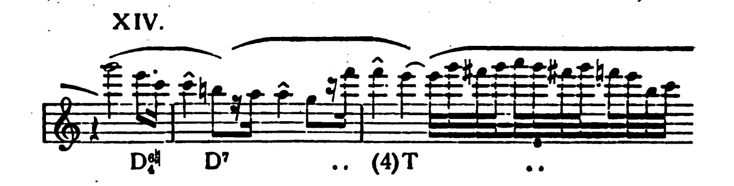

T+ = D °T
(6) D
°Sp
D
(8) (D7)
IX.
°S (D)
(2) . .
(D)
°S
(D)
=6)
°T
D (D) °S
(8 =
X.
Orgelpunkt auf G
D (D . .) (2) D °S ← (D9> . .) (4)(D9> . .)
D
(6) °T

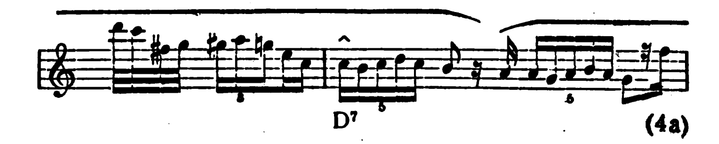

XI.
D
(8=2)⁰T
→ D
⁰T
→ D
⁰T
→ D
8va
⁰T
(D)
(6) ⁰S
..=⁰Sp
D
XII.
con 8va
⁰T
D
(2) ⁰T=
D

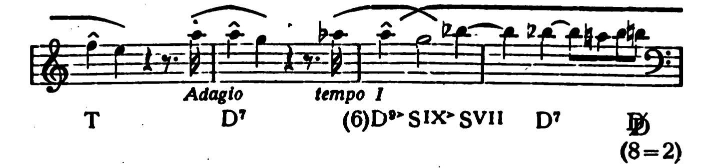

(4) T
D⁹>
(4a=
5
ᵒT
D⁹>
(6) ᵒT=
D
T
(8=
1
XIII.
8va
T D
(2) T
D⁹<
ᵒT
V<=SIX<D
(4
ᵒT
V<=SIX<
D
D
(6) ᵒT
8va


8va
2
(D7)
0S
D9>(8=2)
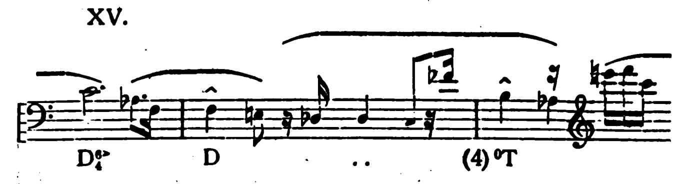
XIV.

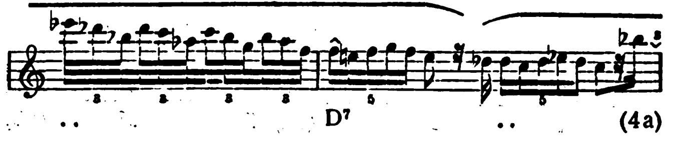

D6/4
D7
(4)T
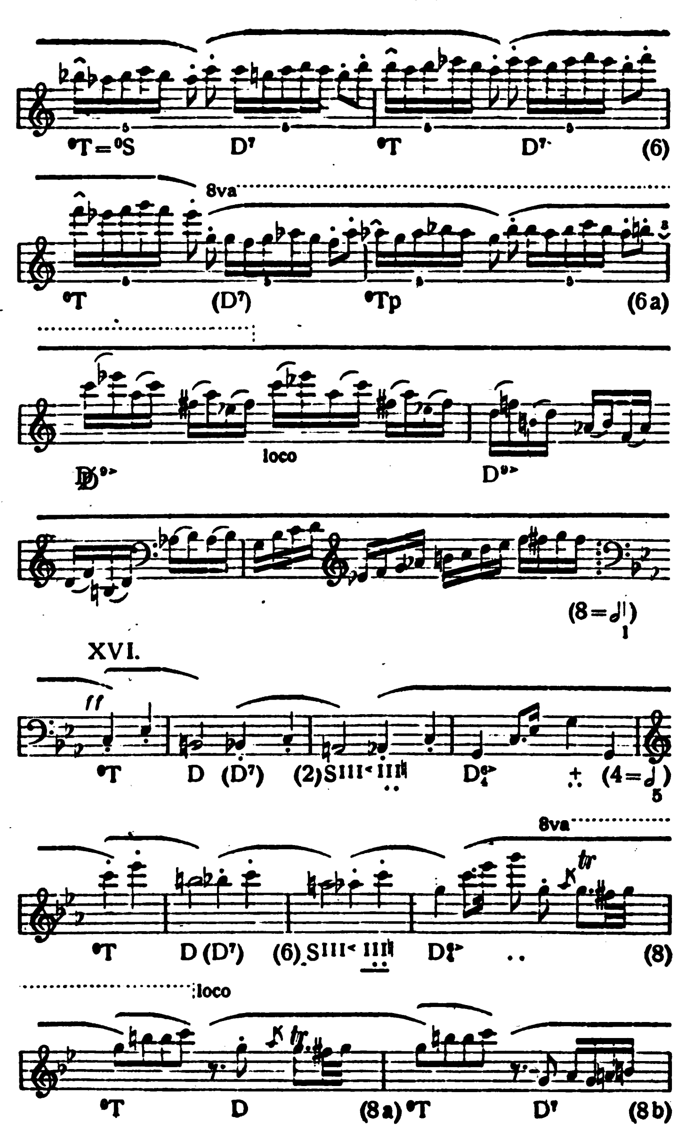

D7
(4a)
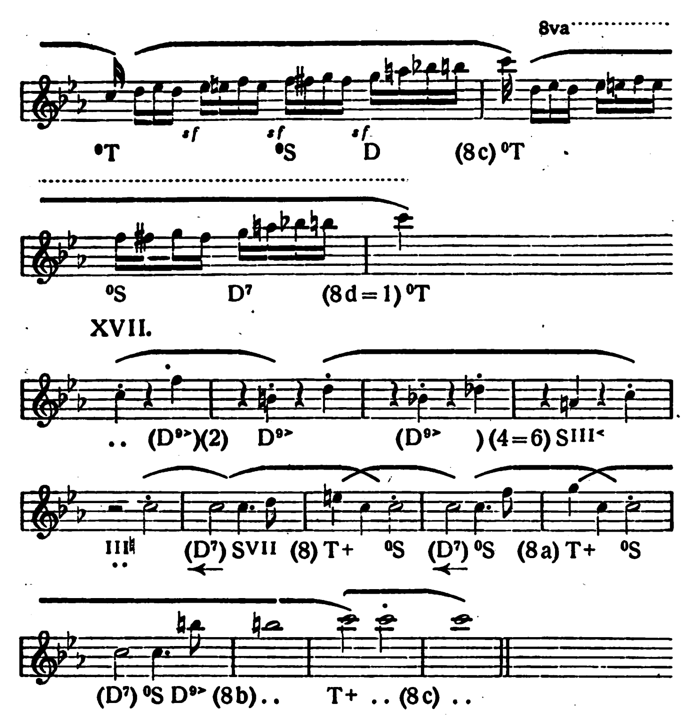

Adagio
tempo I
T
D7
(6)D9> SIX> SVII
D7
(8=2)

XV.


D6>/4
D
(4) 0T

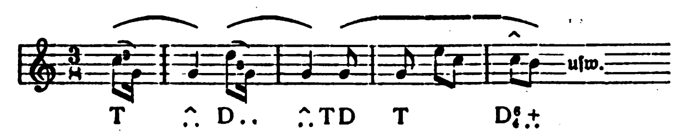

D7
(4a)


°T = °S
D⁷
°T
D⁷
(6)
8va
°T
(D⁷)
°Tp
(6a)
loco
D⁹
D⁹
(8 = 𝅗𝅥)
XVI.
ff
°T
D (D⁷)
(2) SIII< III♮
D
(4 = 𝅗𝅥)
8va
°T
D (D⁷)
(6) SIII< III♮
D
(8)
loco
°T
D
(8a) °T
D⁷
(8b)
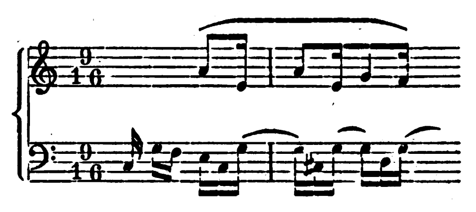


Der die Sonate abschließende Variationensatz bedarf nur weniger Fingerzeige, da das variierte Thema (Arietta) in der Tat „molto semplice“ ist und die fünf Variationen dasselbe nur figurativ umspielen, ohne irgendeine wesentliche Eigenschaft desselben anzutasten. Es sind also wirkliche Doubles alter Observanz, wie z. B. Händels Harmonious blacksmith-Variationen. Nur die Taktarten und ihre Bezeichnung durch Beethoven bedürfen einer Bemerkung. Beethoven bezeichnet die Taktart des Themas mit 16, die der Variationen: I $\frac{9}{16}$, II $\frac{6}{16}$, III $\frac{12}{32}$, IV $\frac{9}{16}$, V $\frac{9}{16}$. Damit erweckt er den Schein, daß zum mindesten Variation 2, vielleicht aber auch Variation 3 in einer geraden Taktart (2×3 Sechzehntel, 4×3 Sechzehntel) stünden. In Wirklichkeit

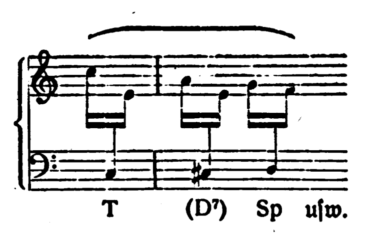
bleiben aber die drei Zählzeiten (3 ♪.) des Themas auch durchweg in allen Variationen herrschend. Nur die Unterteilungen steigern sich zur Zerlegung der einzelnen Zählzeit in 3×3 Unterteilungswerte. Da es allgemein üblich ist, die in einem Stücke durchgeführten Tripel-Unterteilungen in der Taktvorzeichnung anzugeben, so sind Beethovens Bezeichnungen nur für das Thema und die erste Variation dem Usus entsprechend. Doch ist $\frac{9}{16}$ für das Thema schon unnötig kompliziert, wie ein Blick auf die Noten lehrt, denn es kommen im ganzen Thema nur 10 oder 11 Achtel vor, die in ♫ (3) untergeteilt sind. Die Vorzeichnung $\frac{3}{8}$ und Beischrift einer 3 bei den 10 untergeteilten Achteln, würde das Notenbild sehr wesentlich vereinfachen:



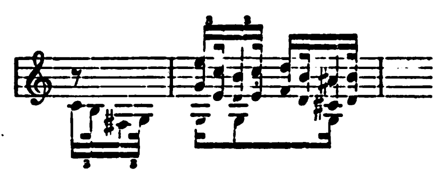
Statt dessen hat Beethoven sämtliche nicht untergeteilten Achtel mit einem Punkt versehen und auch die Viertel mußten Punkte erhalten, um der Vorzeichnung $\frac{9}{16}$ gerecht zu werden. Bei Variation I ist dagegen die Unterdreiteilung der Achtel durchgeführt, die Unterstimme geht sogar durchweg in Sechzehnteln und die Vorzeichnung $\frac{9}{16}$ ist daher durchaus zweckmäßig:
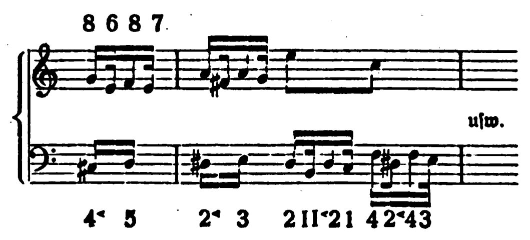


Das orgelpunktartig in der Mittelstimme immer wieder angegebene g läßt die tieferen Töne der Triolen der Unterstimme als rhythmische Komplimente der Melodie der Oberstimme hervortreten, also als:
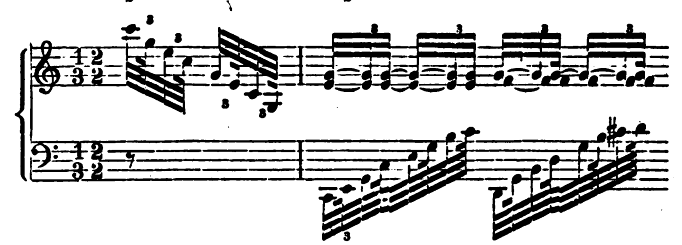


Das g scheidet also sozusagen aus der Harmonie aus, wenigstens kommen die Komplikationen des Klanges, die es veranlaßt, nicht zu Bewußtsein. Das ist gleich bei dem a^7—^0a des ersten Takts wichtig. Die 2. *Variation* führt die Untersechsteilung der Achtel als durch, müßte also eigentlich die Taktvorzeichnung $\frac{18}{32}$ haben; statt dessen schreibt Beethoven $\frac{6}{16}$ Takt vor, ignoriert also die Unterdreiteilung der Sechzehntel. Die *Unterzweiteilung* der Zählzeiten anzuzeigen, ist aber bekanntlich ganz ungebräuchlich. Auch hier hat Beethoven wieder unterlassen, die Triolenbildung der Zweiunddreißigstel selbst auch nur für die ersten Noten anzudeuten:



Wiederum spielt hier die Umschreibung der Melodietöne mit der oberen und unteren Wechselnote (siehe Register) eine Hauptrolle:



Trotz dieser künstlichen Verschleierungen der Harmonie bleibt der Gesamtverlauf aber leicht verständlich, weil eben das Thema streng gewahrt ist. Die Wechselnoten sind als solche fortgesetzt kenntlich und haben nur die bekannte weichschmerzliche Wirkung der Vorhaltsbildungen. Daß dabei Intervalle, wie die verminderte Sexte ais f ($\frac{1}{2}<$, Takt 8), leicht verständlich werden, sei nicht übersehen. Jede derartige Ausnahmsbildung hat für die Tonvorstellung einen hohen ästhetischen Wert und löst ein Glücksgefühl aus, wenn sie verstanden wird. Variation 3 steigert die Künstlichkeit der Figuration noch weiter, da sie — immer unter Festhaltung der drei Zählzeiten (Achtel) — die Triolenbildung in die Vierundsechzigstel verlegt, was Beethovens Vorzeichnung $\frac{12}{32}$ nicht verrät, statt deren vielmehr $\frac{36}{64}$ dem Usus gerecht würde. Auch hier unterläßt Beethoven wieder jede Andeutung der Triolenbildung:
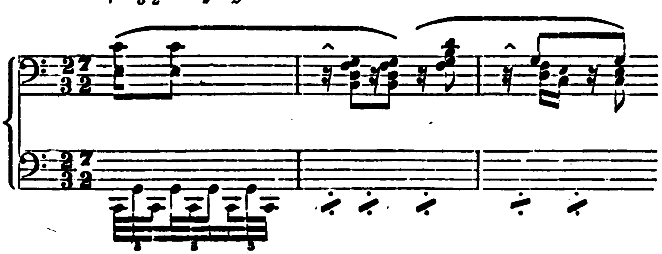


Nimmt man die Tripelordnung der Vierundsechzigstel in die Vorzeichnung auf, so wird wieder die Punktierung der nicht untergeteilten Zweiunddreißigstel zweckmäßig, ja nötig:
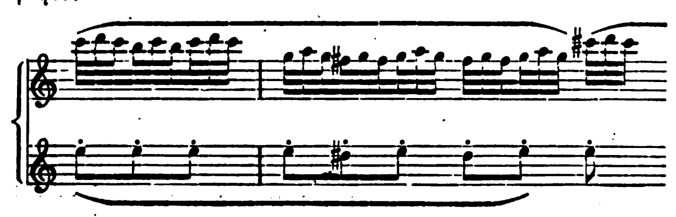


Man beachte, daß hier in den synkopierten Takten der rechten Hand das Verhältnis zwischen Kürze und Länge sich auf 1 : 5 stellt, also der gleitende Rhythmus wie zu Anfang der Sonata appassionata op. 57 entsteht (vgl. S. 88), aber immer nur an den Stellen, wo die Harmonie wechselt; wo dieselbe bleibt, ist die kurze Note übergebunden und wächst die Länge sogar auf 6, so daß also das Verhältnis

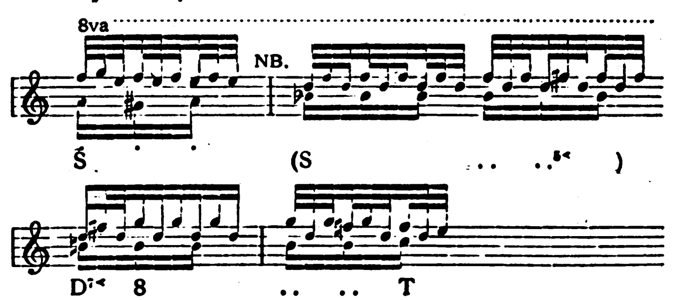
1 : 6 zwischen Kürze und Länge entsteht. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß die raffinierten rhythmischen Teilungen an der ästhetischen Wirkung dieses Variationensatzes einen sehr wesentlichen Anteil haben und neben den künstlichen Umschreibungen der Akkordtöne durch Wechselnoten trotz der überaus einfachen Harmonieführung denselben zu einem Wunderwerk von überwältigender Schönheit machen. Variation 4 mit der Vorzeichnung $\frac{9}{16}$, verrät zwar die Unterdreiteilung der Achtel, nicht aber die der Sechzehntel. Diese würde erst $\frac{27}{32}$ anzeigen:



Hier hat aber Beethoven die Zweiunddreißigstel-Triolen der Baßstimme angezeigt, so daß also doch die Taktvorzeichnung $\frac{9}{16}$ als korrekt anerkannt werden muß. Während der ersten Variierung der ersten Periode des Themas ist diese pausendurchsetzte Behandlung der Partie der rechten Hand durchgeführt (mit Sechzehntelpause auf sämtliche Einsatzmomente der Zählzeiten [Achtel]). Anstatt einer einfachen Wiederholung dieser Variierung der ersten Periode (wie sie das Thema und Variation 1—3 haben, folgt nun aber hier eine zweite ganz andere Variierung, welche die Oberstimme in Zweiunddreißigsteln und die Unterstimme in Sechzehnteln führt:
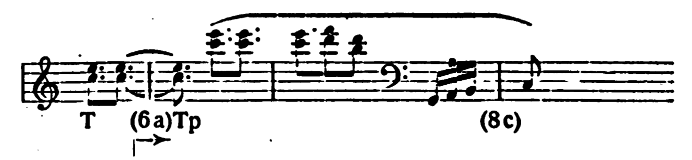


Auch Periode II des Themas wird auf beide Manieren nacheinander variiert, zuerst mit Pausensynkopierung über dem in Zweiunddreißigstel-Triolen tremolierenden Baß und dann in Zweiunddreißigstel-Triolen in der rechten Hand und mit Sechzehnteltriolen in der linken. Bei der zweiten Variierung ist Periode II Takt 7—8 der überraschende B-Dur-Akkord zu beachten:



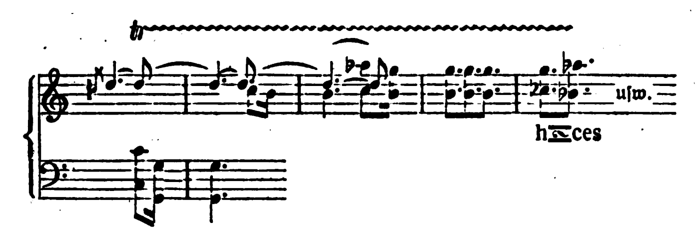
Das B-Dur kann auch als Leitton-Wechselklang der Subdominant-Parallele ($Sp^{2>}$) verstanden werden oder aber gleich im Sinne der Dominante g^+ als $D^{\frac{7}{2}<}$ (mit b statt ais) nun aber folgen Anhänge an Periode II, welche weder das Thema, noch eine der anderen Variationen hat. Zunächst zwei zweitaktige Bestätigungen des c-Dur-Schlusses:

T | D^7 | T

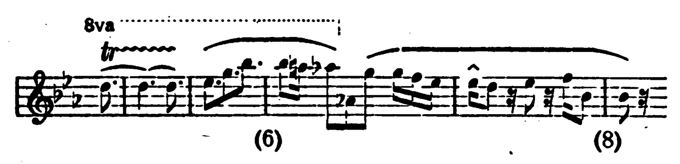
dann zwei dreitaktige:
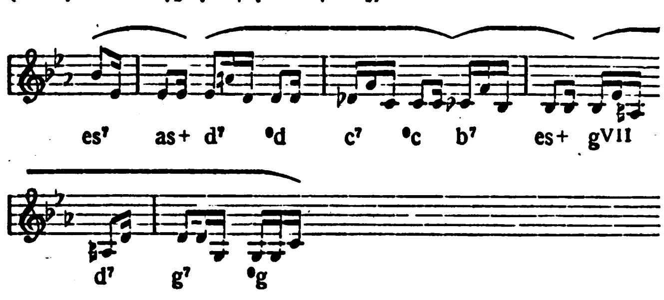


(stärker figuriert wiederholt, aber auf getrillerten d³ stehen bleibend, unter welchem zunächst das Kopfmotiv einzutreten versucht, wie das Hauptthema in der vielberedeten Stelle im ersten Satze der Eroica unter dem vibrierenden as-b):



mit Umdeutung von h zu ces aus g^7 übertretend zu b^7 und eine längere Episode (Fata Morgana) in Es-Dur bringend, nämlich eine Variierung von Takt 5—8 der ersten Periode des Themas:

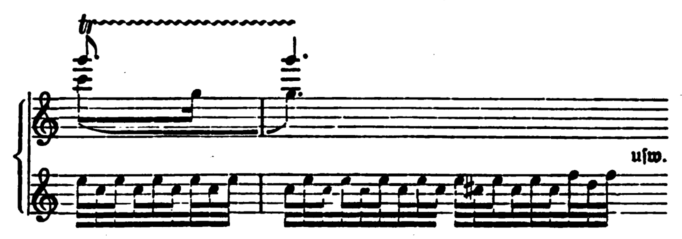


Mit Fortspinnung durch modulierende Nachahmung über C-Moll-As-Dur. Zuletzt mit Verkürzung des Motivs auf (beachte die rhythmische Sequenz):

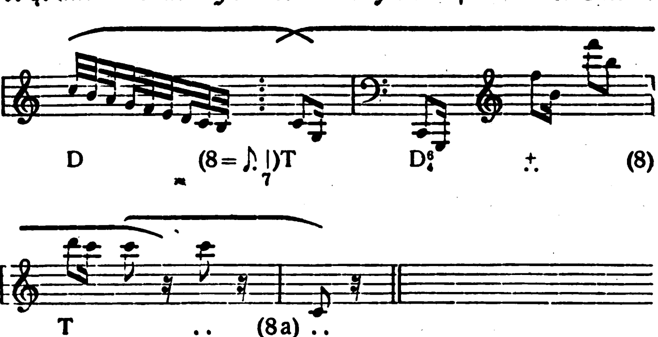


nach c-Moll zurückfindend und mit $\not{D}^{9>}$ D^{43} einmündend in die fünfte (letzte) Variation, die keine neue Taktvorzeichnung bringt, sondern vielmehr die Kombination der Zweiunddreißigstel- und Sechzehntel-Triolen beibehält mit in der Originallage oben aufliegender unveränderter Melodie des Themas, so daß die Wirkung entsteht, daß das Thema

als Coda noch einmal ganz schlicht vorgetragen wird. Ganz ähnlich bringt Beethoven als Abschluß der F-Dur-Variationen op. 34 das sehr reich verzierte Thema in der Originallage und Originaltaktart (auch im alten Tempo) als epilogisierenden Abschluß. Erst nachdem beide Perioden des Themas vollständig (doch ohne Reprisen) reproduziert sind, folgt eine wirkliche Coda, die aber die Manier und Setzweise der fünften Variation festhält. Fast scheint es, als sollte schließlich doch auch noch eine sechste Variation kommen, nämlich unter dem getrillerten g^3:



Doch geht dieselbe nur bis zum Schluß der ersten Periode des Themas, zuletzt mit den gedrängten Imitationen, die natürlich im Sinne des Themas gehört werden müssen, d. h. mit Umdeutung des 8. Taktes zum Auftakt des 7. Taktes.



Es wäre zwecklos, ja zweckwidrig, zu versuchen, die Schlußtakte so zu deuten, wie sie sich in Beethovens Notierung geben. Die dann notwendige komplizierte Erklärung der

rhythmischen Bildung würde dem Schluß seine Ruhe und Überzeugungskraft rauben, also nur verwirren. Eine Notierung der vollständigen Melodie des Variationensatzes wäre ein Luxus, den ich mir in dieser schweren Zeit versagen muß. Nach den gegebenen Andeutungen liegt aber wohl auch für dieselbe kein Bedürfnis vor, da der strenge Anschluß der Variationen an das Thema mit voller Sicherheit durch die Variationen bis zum Ende hindurchführt, ohne jede Gefahr, den Faden zu verlieren.

Damit bin ich am Ende meiner Aufgabe. Möge diese neue Arbeit dieselbe freundliche Aufnahme finden wie meine anderweiten Versuche, das rhythmische Verständnis auf eine höhere Stufe zu heben!

Hugo Riemann.

Register.

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.

